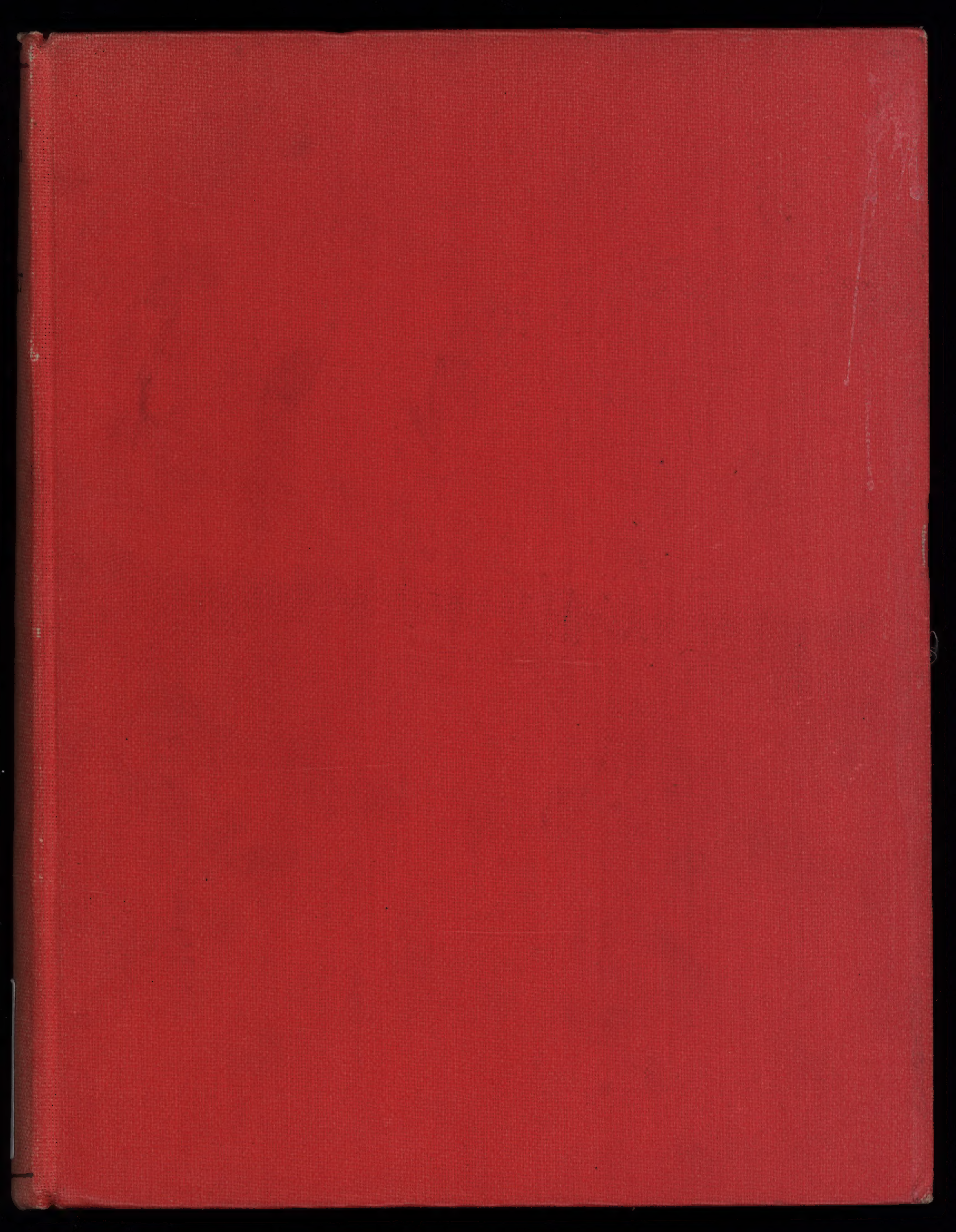
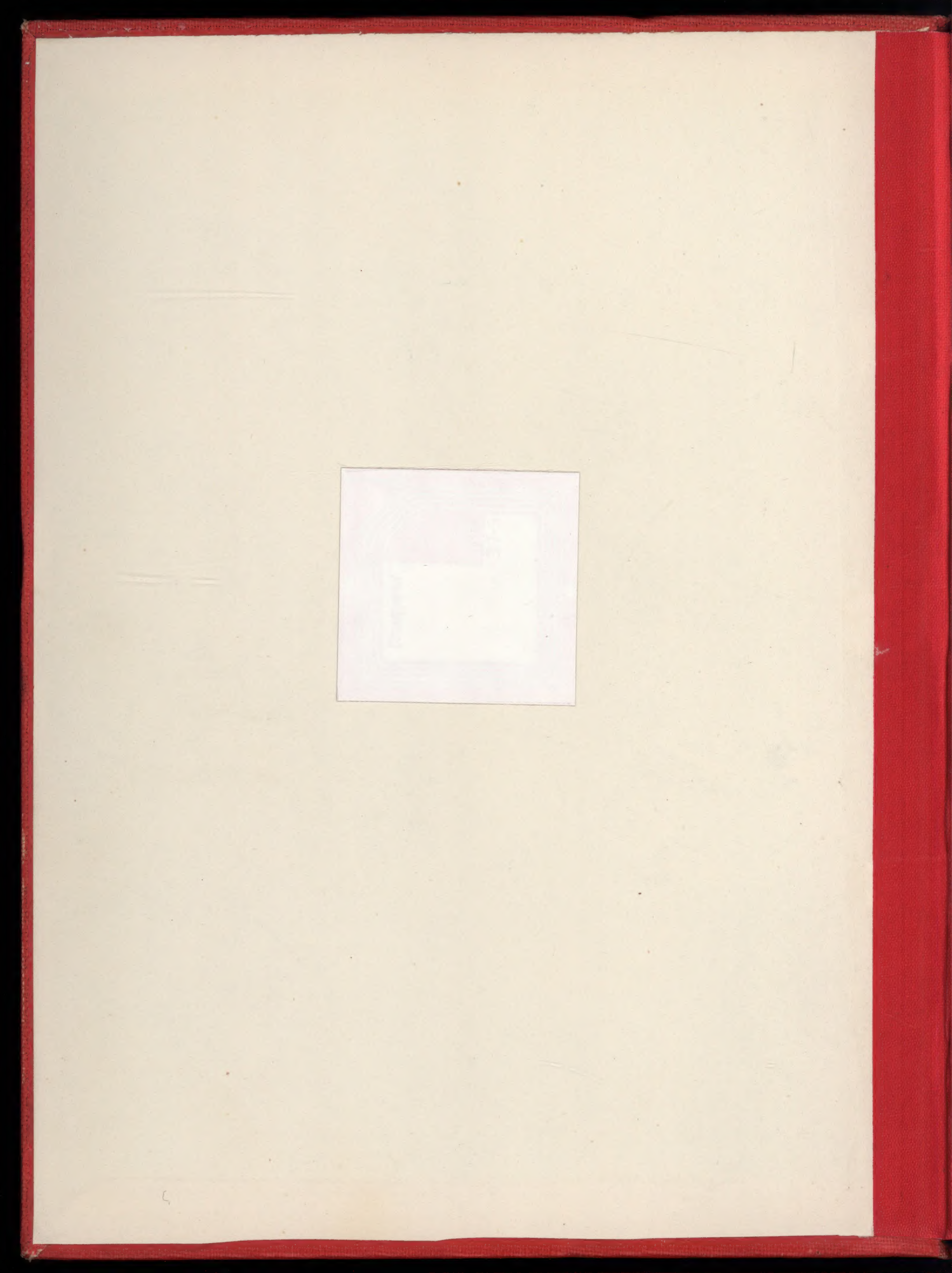
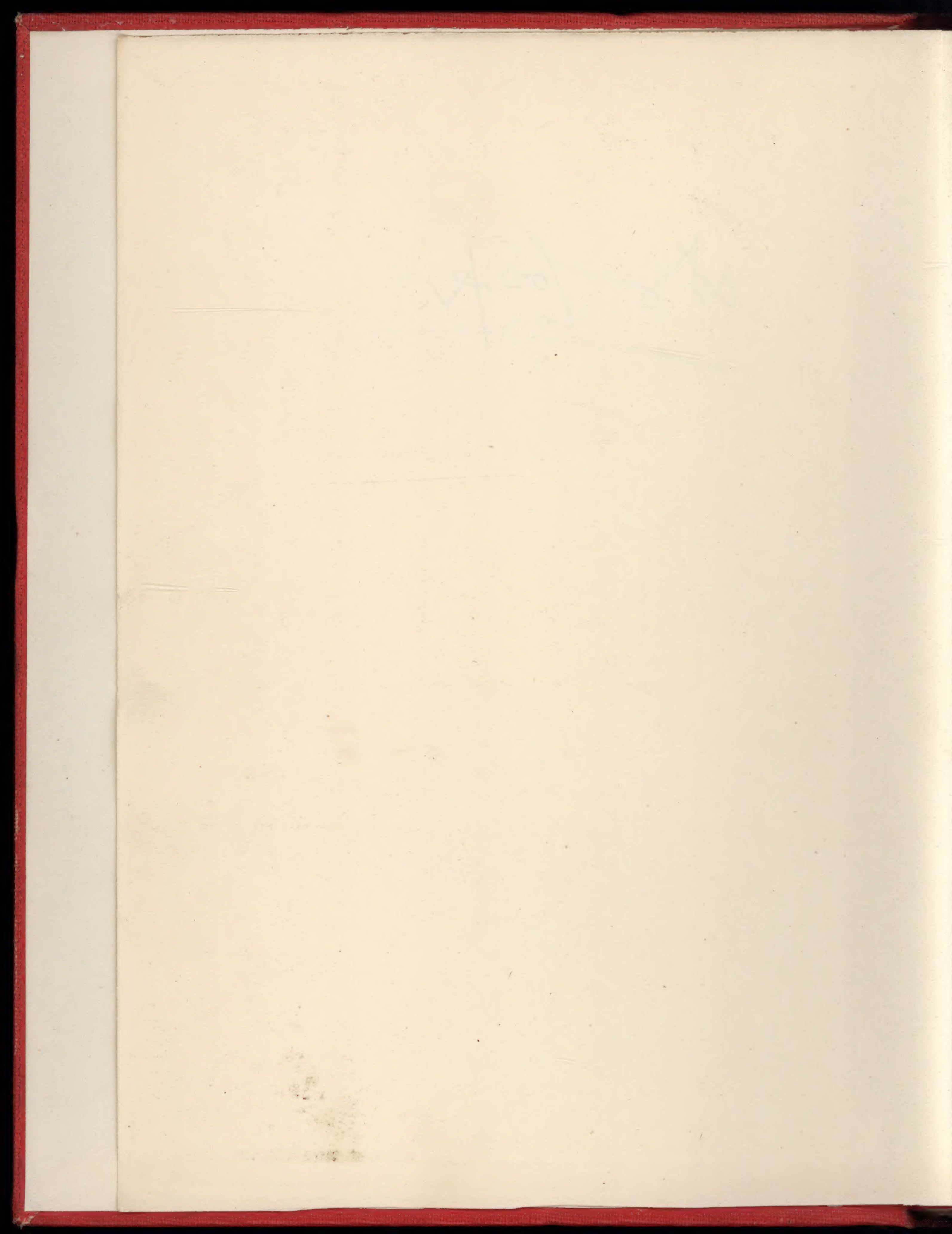




[illegible]



Manet

par

Th. Duret

Histoire d'Édouard Manet

DU MÊME AUTEUR

CRITIQUE D'AVANT-GARDE. — *Salon de 1870. — Les Peintres Impressionnistes. — Claude Monet. — Renoir. — Édouard Manet. — L'art japonais. — Hokousaï. — James Whistler. — Sir Joshua Reynolds et Gainsborough. — Richard Wagner. — Arthur Schopenhauer. — Herbert Spencer* (Paris, G. Charpentier, in-12, 1885).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, DÉPARTEMENT DES ESTAMPES.

LIVRES ET ALBUMS ILLUSTRÉS DU JAPON CATALOGUÉS (Paris, Ernest Leroux, in-8° illustré, 1900).



(D'après une photographie)

ÉDOUARD MANET

Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre

par

THÉODORE DURET

Avec un catalogue des peintures et des pastels

PARIS

H. FLOURY, ÉDITEUR

1, Boulevard des Capucines

—

1902

Il a été tiré de cet ouvrage six cents exemplaires,
dont cinquante sur Japon.

A CLAUDE MONET



I

ANNÉES DE JEUNESSE

Édouard Manet naquit à Paris, le 23 janvier 1832, au numéro 5 de la rue des Petits-Augustins, aujourd'hui rue Bonaparte, et fut baptisé le 2 février de la même année, en l'église Saint-Germain-des-Prés. Il devait être l'aîné de trois frères. Leur père, magistrat, avait de la fortune. Il appartenait à cette bourgeoisie qui s'épanouissait et atteignait à la domination sous le règne de Louis-Philippe. Leur mère née Fournier, appartenait à la même classe de vieille et riche bourgeoisie. Son père, agent diplomatique, avait pris part aux négociations ayant porté le maréchal Bernadotte au trône de Suède. Elle avait un frère dans l'armée, qui devait devenir colonel.

La bourgeoisie, avant la révolution de 1848, qui lui a enlevé le pouvoir et la survenue du suffrage universel, qui l'a plus ou moins mêlée avec le peuple, formait une véritable classe distincte.

Après avoir combattu et renversé la noblesse, elle s'était elle-même triée et mise à part. Au milieu d'elle les familles qui se consacraient au barreau et à la magistrature gardaient des traditions et des habitudes propres, venues des anciens parlements. Elles avaient une culture d'esprit particulière, une instruction classique soignée, le culte de la rhétorique qui prévalait au Palais. Dans ce milieu, les hommes qui s'élevaient aux postes de la magistrature prenaient une sorte d'ascendant et s'assuraient une considération certaine. La magistrature à cette époque exerçait encore comme un sacerdoce. Elle avait la dignité de sa fonction, elle jouissait au dehors d'un respect général. Le père d'Édouard Manet, juge au tribunal de la Seine, personnifiait toutes les particularités de sa classe, la bourgeoisie, et, dans sa classe, de son monde spécial, la magistrature.

Manet est donc né dans une condition sociale qu'on peut appeler élevée, il a grandi dans un milieu de vieilles traditions. Les traits de mœurs et de caractère dus à la naissance devaient persister chez lui toute la vie, parallèlement à ses propensions d'artiste. Il resterait essentiellement un homme du monde, d'une politesse parfaite, d'un grand raffinement de manières, se plaisant en société, aimant à fréquenter les salons, où sa verve et son esprit de saillie le distinguaient et le faisaient goûter.

Il fallait que chez un homme d'une telle manière d'être, l'impulsion poussant vers la vie artistique fût bien grande, pour que les penchants de l'artiste finissent par l'emporter sur tous les autres. En effet on peut dire de Manet que la nature l'avait réellement créé pour être peintre, qu'elle l'avait doué d'une vision et de sensations telles, qu'il ne pouvait trouver l'emploi de sa vie qu'en s'adonnant à la peinture. Dans ces circonstances, la vocation devait se révéler chez lui de très bonne heure et le mettre sûrement en désaccord avec sa famille.

La carrière qui l'attendait, dans la pensée des siens, était celle du barreau, de la magistrature ou des fonctions publiques. Il

recevrait l'enseignement classique qui, à cette époque de monopole universitaire, se donnait dans les collèges de l'État, il y prendrait le grade de bachelier ès-lettres, ferait ensuite son droit et passerait ces examens qui lui conféreraient la qualité d'avocat. C'était la voie toute naturelle que devait suivre son frère le plus jeune Gustave qui, après être devenu avocat, sans exercer assiduement sa profession, devait se servir de ses avantages de culture, pour s'ouvrir une carrière à côté, d'abord comme conseiller municipal de Paris, puis comme fonctionnaire de l'État, inspecteur général des prisons.

Mais Manet n'éprouva aucune envie de suivre la voie traditionnelle où son frère devait s'engager. Il avait été confié, dans sa première jeunesse, à l'abbé Poiloup, qui tenait une institution à Vaugirard. Puis avait été mis, pour continuer ses études, au collège Rollin. Son oncle le colonel Fournier, le frère de sa mère, faisait des dessins dans ses loisirs et c'est auprès de lui, que, tout jeune garçon, il a d'abord senti naître le goût du dessin et de la peinture, que les circonstances développent ensuite jusqu'à en faire une irrésistible passion. Toujours est-il que vers les seize ans, il avait senti l'appel de la vocation d'une manière si puissante, qu'il exprima sa volonté d'embrasser la carrière d'artiste.

Un fils aîné, à cette époque, venant, dans une famille de vieilles traditions bourgeoises, annoncer pareille détermination, y portait le désespoir. Un artiste ne pouvait être qu'un déclassé, qu'un dévoyé. On entreprit donc de l'amener à d'autres desseins. Comme il arrive en cas de vocation contrariée, Manet entre alors en révolte ouverte. Il se cabre tellement qu'il devient impossible à ses parents de le maintenir dans la voie qu'ils voulaient lui imposer. Mais consentir aux désirs du jeune homme ne pouvait venir à leur pensée, et puisqu'il se refusait à étudier le droit et qu'eux-mêmes lui fermaient la carrière de l'art, pour sortir de l'impasse et par coup de tête, il déclara qu'il serait marin. Ses parents préférèrent de le voir partir plutôt que de le laisser entrer dans

un atelier. Son père l'accompagna au Havre, où il s'embarqua comme novice sur un navire de commerce *La Guadeloupe*, faisant voile pour Rio-de-Janeiro.

Il alla ainsi au Brésil et en revint, sans autre aventure qu'une occasion qu'il eut d'exercer, pour la première fois, son talent de peintre. La cargaison du navire comprenait des fromages de Hollande, dont l'eau de mer avait terni la couleur. Le capitaine, qui connaissait les dispositions de son novice, le choisit de préférence à tous autres pour les remettre en état. Et Manet aimait à raconter que, muni d'un pinceau et d'un pot de couleur convenable, il les avait en effet peints de manière à donner pleine satisfaction.

Lorsqu'il fut revenu du Brésil, ses parents qui avaient sans doute pensé que le voyage l'assouplirait et qu'ils pouraient au retour l'amener à leurs idées, le trouvèrent tout aussi rebelle qu'auparavant. Ils se résignèrent alors à l'inévitable, en lui laissant embrasser la carrière d'artiste.



II

DANS L'ATELIER DE COUTURE

Manet ayant vaincu la résistance de sa famille et obtenu d'elle de suivre sa vocation, choisit, d'accord avec son père, Thomas Couture pour maître et entra dans son atelier.

Personne comme peintre n'a plus étudié que Manet, pour se rendre maître du métier. On comprendra donc qu'ayant enfin pu entrer dans un atelier, il se soit mis à y travailler et qu'il ait, au commencement, cherché à profiter de l'enseignement de son maître. Mais doué d'un tempérament personnel, soumis à ce travail des natures originales qui cherchent à s'ouvrir leur voie, l'effort même auquel il se livrait pour dégager son talent, ne pouvait manquer d'en faire un élève fort peu soumis et en heurt continuel avec son maître, car le maître et l'élève étaient de caractères fort différents. M. Antonin Proust, qui, après avoir été l'ami de Manet au collège Rollin était devenu son camarade d'atelier chez Couture, a raconté dans la *Revue Blanche* les rapports entre le maître et l'élève, qui ne sont qu'une longue suite de heurts, de fâcheries suivies de racommodements, mais qui, venant d'une divergence fondamentale, ne pouvaient manquer de se reproduire jusqu'à la brouille définitive. En effet, le jeune homme que Couture avait reçu dans son atelier, était destiné, plus que tout autre, à saper l'art, fait de traditions, dont il était un des apôtres. C'était le loup auquel, en prenant Manet, il avait ouvert les portes de la bergerie. Les deux hommes ne pouvaient donc éviter la rupture irrémédiable, puisque ce que l'un défendait, l'autre d'instinct le com-

battait et, à mesure que son jugement se fortifierait et prendrait conscience de soi, devait s'appliquer à le détruire.

Couture, au moment où, vers 1850, Manet entrait dans son atelier, était un artiste renommé. Il tenait une place parmi les maîtres de la peinture d'histoire, considérée alors comme formant l'essence de ce qu'on appelait le grand art. Son esthétique était faite du respect de certaines traditions, du culte de règles fixes et de l'observance de procédés transmis. Il croyait, avec la majorité des artistes de son temps, en l'excellence d'un idéal fixe, opposé à ce que l'on appelait avec horreur le réalisme. Certains sujets seuls étaient alors crus dignes de l'art; les scènes de l'antiquité, la représentation des Grecs et des Romains jouissaient des préférences, comme étant de nature nobles par elles-mêmes; les hommes du temps présent, avec leurs redingotes et leurs vêtements usuels, étaient au contraire à fuir, comme n'offrant que des motifs réalistes, anti-artistiques; les sujets religieux faisaient encore partie du grand art, cependant le nu en était avant tout *et principium et fons*; puis, à un rang moins élevé mais encore acceptable, venaient les compositions tirées des pays que l'imagination entourait d'un prestige supérieur, l'Orient par exemple, un paysage d'Égypte était par lui-même digne de l'art, un artiste épris de l'idéal pouvait peindre les sables du désert, mais il fût tombé dans le réalisme, et se fût abaissé, en peignant un pâturage de Normandie, avec des vaches et des pommiers. Couture se tenait avec ferveur dans les traditions de ce grand art. Il s'était mis surtout en vue par un tableau d'énormes dimensions, exposé au Salon de 1847, où il avait obtenu un succès éclatant: les *Romains de la décadence*. Le tableau est au Louvre, en l'étudiant, on peut se rendre compte de ce que valait ce grand art, tel que Couture et les contemporains le cultivaient.

Les Romains de la décadence ! voilà certes un sujet qui prête à l'imagination et peut exercer la pensée. Mais Couture n'a conçu la décadence romaine, qui a été en réalité la transformation d'une



CAMPRUBI, danseur espagnol.

société passant d'un état à un autre, que sous la forme d'un affaiblissement physique. Ses Romains de la décadence sont des êtres étiolés, des demi-eunuques pâles, se consumant dans l'orgie. Acceptons après tout cette donnée, un artiste n'est pas obligé de se rendre un compte philosophique de l'histoire. Cependant ce que nous ne pouvons lui passer, ce qui nous empêche d'admirer son œuvre, c'est que ses Romains ne sont en aucune façon des hommes antiques, soit qu'on veuille rétablir, par l'étude précise des monuments figurés, le type exact des vieux romains, soit que, par la puissance de l'imagination, on cherche à évoquer, pour représenter l'antiquité, des formes différentes de celles de notre temps.

Nicolas Poussin, s'est livré, lui, à un travail de ce genre, dans son *Enlèvement des Sabines*. Il a réalisé une évocation du passé, il a créé des hommes d'une certaine manière d'être, qui ne sont peut-être pas tels que l'étaient les vrais Romains primitifs, pourtant qui sont dus à une conception originale et nous transportent dans un monde imaginé différent du nôtre. Mais les Romains de Couture n'offrent rien de semblable, ils ne révèlent aucun travail de reconstitution, ce sont des hommes très modernes, de simples modèles, que l'artiste a fait poser et dont il a reproduit les traits, sans pouvoir les transformer. Et alors ils sont disposés selon les préceptes légués et les conventions acceptées; un groupe central en pleine lumière, puis des groupes accessoires à droite et à gauche, tel personnage s'équilibrant avec son pendant où l'un faisant repoussoir à l'autre, les ombres et les lumières factices et artificielles. Aucun lien ne tient les personnages ensemble dans une action commune, ils restent séparés, on sent l'effort qui les a posés à côté les uns des autres. Nulle émotion ne se dégage donc de cette toile immense.

Si on retourne à l'*Enlèvement des Sabines*, on voit au contraire que Poussin a su faire concourir chaque être à un effet d'ensemble. La foule en mouvement remue tout d'un

souffle, aussi la vie, l'intérêt, la terreur, naissent-ils de l'action. Les personnages petits linéairement donnent une vraie sensation de force et d'ampleur, qui manque aux êtres dont Couture a vainement agrandi les proportions. C'est-à-dire que pour faire de la vraie peinture d'histoire, il faut être d'un certain temps, que pour recréer effectivement l'antiquité, il faut vivre, comme au XVII[e] siècle, à une époque où la pensée se meut naturellement dans une sphère de traditions littéraires et, par surcroît, avoir du génie, comme Nicolas Poussin. Mais lorsque toutes les conditions étant changées, on veut perpétuer l'invention initiale, par des procédés d'école, on n'obtient que des œuvres pauvres, où manquent le souffle et la vie. Tout l'effort de Couture n'a pu le mener au but. Sa toile, dans son genre, est évidemment meilleure que d'autres. Il a fallu après tout du talent pour agencer, même imparfaitement, une aussi vaste composition, l'homme qui l'a exécutée y montre, on ne saurait le nier, certaines qualités de peintre. Mais toute la sueur et toute la peine n'ont pu réaliser, en dehors du temps voulu et en l'absence du génie évocateur, la vision recherchée du monde antique.

L'art fait de traditions dont Couture était un des coryphées, était arrivé de son temps à la décrépitude et l'étude de ses œuvres et de celles des contemporains révèle son épuisement. Au moment où Manet apparaissait, il y avait donc conflit entre les artistes en renom, obstinés à continuer une tradition épuisée et ces élèves cherchant inconsciemment la vie et aspirant à créer des formes d'art, appropriées aux besoins nouveaux. Couture était parmi ceux qui voulaient maintenir indéfiniment les formules du passé, Manet était au premier rang des jeunes, travaillés par l'esprit novateur. Les heurts et les froissements continuels, survenus entre le maître et l'élève n'étaient donc que la manifestation, sous forme de conflit personnel, de la lutte plus profonde s'engageant entre des formes de pensée dissemblables et des conceptions d'art antagonistes.

LE GAMIN AU CHIEN

1860

Eau-forte originale

éd. Manet

On voit en effet, par les souvenirs de M. Antonin Proust, que Manet se prend d'une répulsion de plus en plus vive, pour le genre que son maître cultive et qu'il veut lui transmettre, la peinture d'histoire, et qu'alors il se porte, à mesure qu'il prend conscience de son propre talent, vers l'observation de la vie réelle. Couture qui découvre que son élève lui échappe, pour aller vers ce que lui-même abhorre et qualifie du nom méprisant de réalisme, croit lui fermer tout grand avenir, en lui disant un jour : « Allez mon garçon ! vous ne serez jamais que le Daumier de votre temps. » Prétendre ravaler quelqu'un en en faisant un Daumier, cause aujourd'hui de l'étonnement. C'est que les temps sont changés. Daumier méprisé par les partisans de la peinture d'histoire dominant de son vivant, comme un simple caricaturiste et réaliste, est aujourd'hui admiré comme un des grands artistes du passé, Couture entêté dans l'ornière d'une forme d'art décrépite, est au contraire maintenant dédaigné et son œuvre tombe dans l'oubli.

Cette répulsion qui se développe chez Manet pour l'art de la tradition, se manifeste surtout par le mépris qu'il témoigne aux modèles posant dans l'atelier et à l'étude du nu, telle qu'elle était alors conduite. Le culte de l'antique, comme on le comprenait dans la première moitié du XIXe siècle parmi les peintres, avait amené la recherche de modèles spéciaux. On leur demandait des formes pleines. Les hommes en particulier devaient avoir une poitrine large et bombée, un torse puissant, des membres musclés. Les individus doués des qualités requises, qui posaient alors dans les ateliers, s'étaient habitués à prendre des attitudes prétendues expressives et héroïques, mais toujours tendues et conventionnelles, d'où l'imprévu était banni. Manet porté vers le naturel et épris de recherches, s'irritait de ces poses d'un type fixe et toujours les mêmes. Aussi faisait-il très mauvais ménage avec les modèles. Il cherchait à en obtenir des poses contraires à leurs habitudes, auxquelles ils se refusaient. Les modèles connus

qui avaient vu les morceaux faits d'après leurs torses, conduire certains élèves à l'École de Rome, alors la suprême récompense, et qui, dans leur orgueil, s'attribuaient presqu'une part du succès, se révoltaient de voir un tout jeune homme ne leur témoigner aucun respect. Il paraît que fatigué de l'éternelle étude du nu, Manet aurait essayé de draper et même d'habiller les modèles, ce qui aurait causé parmi eux une véritable indignation.

Manet en quittant définitivement Couture, vers 1856 (1), était donc très mal avec lui et en révolte ouverte contre son enseignement. Il avait pris en horreur la peinture d'histoire et celle du nu, d'après les modèles professionnels.

(1) Un reçu conservé, daté de février 1856, montre qu'à cette époque Couture percevait encore la cotisation d'atelier de Manet.

III

LES PREMIÈRES ŒUVRES

Manet livré à lui-même alla s'établir dans un atelier de la rue Lavoisier. Qu'allait-il faire? un point était clair à ses yeux. Il délaisserait la tradition académique, les procédés conventionnels, le prétendu idéal classique dont il avait pris l'aversion dans l'atelier de Couture, pour peindre la vie autour de lui. Ses modèles ne seraient plus des êtres spéciaux professionnels, il les choisirait parmi les hommes et les femmes variés d'aspect, que la multiplicité des types humains peut offrir. Cependant entre cette première vue abstraite et une réalisation, il y avait toute la distance qui sépare une conception sans lignes arrêtées, de la création fixée dans des formes précises. Il était à ce point de départ des novateurs qui se sentent tourmentés par le démon de l'invention, mais qui, allant avoir à tirer de leur fond des œuvres neuves, entrent dans cette période de recherches où ils doivent se découvrir eux-mêmes.

Il continua à travailler, à regarder, à s'instruire. Il fréquenta le Louvre et fit des voyages à l'étranger. Il visita la Hollande, où il s'éprit de Frans Hals, et l'Allemagne, pour voir les musées de Dresde et de Munich. Puis il alla en Italie, attiré surtout par les Vénitiens. A cette époque appartiennent des copies faites de la façon la plus serrée. Il copia un Rembrand à Munich et rapporta de Florence une tête de Philippo Lippi. Il copia aussi au Louvre les *Petits cavaliers* de Velasquez, la *Vierge au lapin blanc*, du Titien et le *Portrait de Tintoret* par lui même. Il avait une admiration toute particulière pour ce dernier maître, lorsqu'il allait

au Louvre il ne manquait point de s'arrêter devant sa tête, qu'il déclarait être un des plus beaux portraits du monde.

En même temps il commençait à peindre d'après l'esthétique qu'il s'était faite, en prenant ses modèles dans le monde vivant, autour de lui. Une de ses premières œuvres originales a été l'*Enfant aux cerises;* un jeune garçon, coiffé d'une toque rouge, tient devant lui une corbeille de cerises. Une œuvre plus importante de la même époque fut le *Buveur d'absinthe*, en 1859. Le buveur de grandeur naturelle, coiffé d'un chapeau à haute forme, assis enveloppé d'un manteau couleur brune, est d'aspect lugubre. Il donne bien l'idée de la ruine physique et morale où peut conduire l'abus de l'absinthe. Ce tableau est certes caractéristique mais, s'il révèle la personnalité de son auteur, il ne la montre cependant pas encore dégagée de tout alliage et de toute réminiscence. Il fait souvenir de l'atelier par où le peintre a passé. Il n'est que la continuation plus développée et plus accentuée des morceaux produits chez Couture, qui, par leur franchise et leur qualité de palette, avaient excité l'approbation des autres élèves, mais qui, tout en étant déjà puissants, gardaient encore la marque du lieu d'origine. Car il n'est pas dans la nature des choses que le jeune homme entrant dans la vie, quelle que soit son originalité native, puisse ne pas prendre d'abord l'empreinte du milieu où il survient et du maître dont il reçoit les premières leçons.

Postérieure au *Buveur d'absinthe* est la *Nymphe surprise.* Elle se replie sur elle même, en se couvrant en partie d'une draperie. C'est un beau morceau de nu, mais où l'on sent encore le travail de l'homme qui se cherche. On y découvre l'influence des Vénitiens. Le titre aussi mythologique, qui apparaît comme une exception dans la nomenclature de ses tableaux et qu'il ne devait plus reprendre, montre qu'en ce moment, Manet a vécu parmi les artistes de la Renaissance et que, dans son admiration, il a emprunté à leur vocabulaire.



LE BALLET ESPAGNOL.

S'il avait admiré les Vénitiens, il devait aussi s'éprendre des espagnols, Velasquez, le Greco et Goya. A cette époque des débuts, se placent donc ses premiers motifs espagnols. Il ne faudrait cependant pas croire que les tableaux où il a introduit des personnages espagnols lui aient été inspirés surtout par l'étude de Velasquez et de Goya. S'il était allé tout de suite visiter les musées de Hollande et d'Allemagne, et étudier les Italiens chez eux, il ne devait aller voir les Espagnols à Madrid qu'en 1865, alors que sa personnalité serait pleinement développée. Les premiers tableaux consacrés à des sujets espagnols, lui ont été suggérés par la vue d'une troupe de chanteurs et de danseurs venus à Paris. Séduit par l'originalité de ces étrangers, il avait ressenti l'envie de les peindre.

Parmi les tout premiers tableaux faits dans ces dispositions

est le *Ballet espagnol*, une toile de petite dimension, où les personnages sont alignés les uns à côté des autres, debout où assis. Là se révèle comme une première fois, le don de Manet de peindre en pleine lumière et d'associer sans heurt, les tons les plus variés. Puis, en 1862, il peint la danseuse *Lola de Valence*. Les fleurs multicolores du jupon, le voile blanc et le fichu bleu qui entourent la tête et les épaules de la jeune femme, sont rendus, avec une extrême franchise. Le visage et les yeux si vivants présentent un type étrange. Ils révèlent cette sorte de sauvagerie raffinée, apportée et laissée sur le rivage de Valence par les Arabes.

Manet n'avait à ce moment, où il était encore inconnu, que le poète Baudelaire pour le fréquenter dans son atelier, le comprendre et l'approuver. Baudelaire qui se piquait de ne reculer devant aucune audace, pour qui personne n'était assez osé, qui faisait depuis longtemps de la critique d'art, qu'il voulait tenir en dehors des voies battues, avait découvert en Manet l'homme hardi, capable d'innover. Il l'encourageait donc et il devait prendre la défense, en toutes circonstances, de ses œuvres les plus attaquées. Il ressentit une grande admiration pour Lola de Valence peinte, et il composa en son honneur le quatrain suivant :

Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien amis, que le désir balance,
Mais on voit scintiller dans Lola de Valence.
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Cependant à cette époque, le Salon était le lieu obligé où tout artiste devait se produire. L'entrée au Salon marquait le moment où le débutant, sorti de la période d'études, se sentait assez sûr de lui pour appeler le public à juger ses œuvres. Manet chercha, pour la première fois, à y pénétrer, en 1859, avec le *Buveur d'absinthe*. Le jury d'examen le refusa. A cette époque les Salons n'avaient lieu que tous les deux ans. Ils ne devaient devenir annuels qu'à partir de 1863. Il n'y en eut donc point en 1860, et

Manet ne put revenir à la charge qu'en 1861. Il présenta cette année-là à l'examen du jury, les *Portraits de M. et Mme M...* (son père et sa mère) et l'*Espagnol jouant de la guitare* aussi connu comme le *Chanteur espagnol*, ou encore, comme le *Guitarero*. Les deux tableaux cette fois-ci furent admis. L'année 1861 marque ainsi le moment où Manet entre, pour la première fois, en contact avec le public. Les portraits de son père et de sa mère en buste, réunis sur une même toile, sont peints dans cette manière un peu dure et d'opposition de noirs et de blancs, à laquelle il s'abandonne dans certains de ses tableaux du début, par exemple l'*Angélina* de la collection Caillebotte, au Musée du Luxembourg. On y voit apparaître en outre ce goût qu'il devait dégager plus tard, mais qui alors se révélait inconsciemment, de peindre les natures mortes. La mère tient une corbeille, où sont placés des pelotons de laine multicolores, qui cependant s'harmonisent avec l'ensemble. Ces portraits de dimensions réduites n'attiraient pas beaucoup les regards et c'était l'autre œuvre plus importante, où un *Chanteur espagnol* était peint de grandeur naturelle, qui devait avoir le succès.

Le chanteur avait été pris dans cette troupe de musiciens et de danseurs, qui lui fournissait aussi le *Ballet espagnol* et *Lola de Valence*. Il avait donc le mérite d'être un véritable espagnol. Il offrait un de ces êtres cherchés dans la vie et hors des modèles d'atelier vers lesquels Manet se sentait, en opposition à l'enseignement de Couture, définitivement porté. Il est assis sur un banc vert, coiffé d'un sombrero, la tête par-dessous enveloppée d'un mouchoir, veste noire, pantalon gris et espadrilles de lisière. Il chante en s'accompagnant de sa guitare. Théophile Gautier, dans sa critique hebdomadaire du *Moniteur Universel*, a dit de lui ; « Comme il braille de bon courage en raclant le jambon ! » Ce qui est à la fois vrai et imagé. Le *Chanteur espagnol* appartenant à la période d'essais, marque un pas en avant. Il laisse voir la poussée profonde qui se produit chez l'artiste et va le conduire bientôt à

l'épanouissement complet de son originalité. Il est beaucoup plus dégagé des procédés et des réminiscences de l'atelier que le *Buveur d'absinthe* présenté au Salon en 1859; il est peint d'une manière plus franche et plus personnelle.

En somme c'était un morceau où se montraient déjà les traits particuliers de l'auteur. Cependant cette même originalité qui devait bientôt après, en se développant tout à fait, soulever de si violentes tempêtes, n'en occasionna point à cette première apparition. Le tableau était peint dans une gamme de tons gris et noirs, qui ne heurtait pas trop l'œil des spectateurs, quoique conçu dans la donnée réaliste qu'on abhorait alors, il demeurait hors de la réalité ambiante, puisque le modèle en sa qualité d'Espagnol portait un costume à part, qu'on pouvait juger fantaisiste, de telle sorte que l'œuvre du débutant, sans attirer spécialement les regards du public, fut remarquée des peintres et de certains critiques. Le jury lui décerna une mention honorable et Théophile Gautier put conclure, en en parlant : « Il y a beaucoup de talent dans cette « figure de grandeur naturelle, peinte en pleine pâte, d'une « brosse vaillante et d'une couleur vraie. »

En 1862, il ne devait pas y avoir de Salon et ce n'est qu'en 1863 que Manet put se présenter de nouveau, pour être encore une fois refusé. Mais n'anticipons pas. Avant d'arriver à cette péripétie qui devait être décisive dans sa vie et le lancer en pleine carrière, il nous faut jeter un dernier regard sur ses œuvres de début. Parmi elles se remarque la *Musique aux Tuileries* de l'année 1861. A cette époque le château des Tuileries où l'Empereur tenait sa cour, était un centre de vie luxueuse qui s'étendait au jardin. La musique qu'on y faisait deux fois par semaine, attirait une foule mondaine et élégante. Le tableau de Manet a donc pour nous l'avantage de représenter les mœurs et les costumes d'une époque disparue. Il est rendu encore plus intéressant par les portraits qu'on y voit de personnages connus ou célèbres, tels que Baudelaire, et Théophile Gautier. Manet après avoir peint



(Bois de T. Beltrand.)

LA CHANTEUSE DES RUES

un sujet mondain, dans la *Musique aux Tuileries*, en peignait un de l'ordre populaire, dans la *Chanteuse des rues.* Le tableau est exécuté dans une tonalité générale de gris, où le gris de la robe forme la note dominante. La chanteuse debout tient sa guitare sous le bras, et mange des cerises. L'ensemble aurait pu rester vulgaire, mais l'artiste a su l'embellir par la qualité de la peinture en soi.

Il peignait encore alors l'*Enfant à l'épée.* Un jeune garçon debout et marchant tient, dans ses bras, une lourde épée. Cette toile d'une gamme sobre devait être une des premières qui serait goûtée. Elle a pris place au Musée de New-York. Avant de peindre l'*Enfant à l'épée*, il avait déjà peint le *Gamin au chien*, un tableau très réussi, où un jeune garçon est également le personnage.

De l'année 1862 est le *Vieux musicien*, le tableau le plus important par les dimensions, de sa période des débuts. Le Vieux musicien au centre de la toile sert de raison première à l'existence de l'ensemble. Il est assis en plein air, son violon d'une main, l'archet de l'autre, prêt à jouer. Les personnages autour attendent, pour l'écouter. D'abord à gauche, une petite fille debout et de profil, tenant un poupon dans ses bras. Manet aimait beaucoup cette figure, il l'a reproduite à part dans une eau-forte. A côté sont placés deux jeunes garçons, de face et debout. Puis, dans le fond apparaît, repris, le *Buveur d'absinthe.* Enfin à droite, à moitié coupée par le cadre, se voit un oriental, avec turban et longue robe. La réunion de ces personnages si dissemblables surprend d'abord, on est là en pleine fantaisie. Je ne cache pas que Manet ait eu d'autre intention, en peignant ce tableau, que d'y mettre des êtres divers, qui lui plaisaient et dont il voulait conserver l'image.

En cherchant à dégager l'idée qu'on peut se former de Manet pendant ces années de début, on voit un homme qui, porté d'instinct vers des voies originales, se soustrait à l'esthétique prévalant autour de lui et aux règles fixes observées dans les ateliers. Il cherche à dégager sa personnalité et alors, l'esprit en éveil et les

yeux ouverts, multiplie les études et regarde de divers côtés. Dans ses voyages il va vers les vieux maîtres, pour lesquels il se sent de l'affinité, Frans Hals en Hollande, les Vénitiens en Italie. Il étudie Velasquez et Goya d'après les tableaux qui s'offrent d'abord d'eux en France. Dans ces conditions, ses premières œuvres portent la marque d'influences et de reflets divers. Il y a celles du tout jeune homme qui, produites dans l'atelier de Couture ou aussitôt après la sortie, se rapprochent du premier maître. Il y a celles qui laissent voir la fréquentation des Vénitiens ou une manière de parenté avec les maîtres espagnols. Cependant toutes ces formes d'emprunt ne sont, en définitive, que de surface. Elles ne pénètrent pas suffisamment les œuvres, pour qu'on puisse trouver entre elles de caractères réellement dissemblables. Au contraire, en les rangeant chronologiquement, on voit une personnalité bien caractérisée, qui se montre dès la première, se retrouve ensuite dans toutes les autres et se développe, d'une manière constante.

On se sent surtout tout de suite en présence d'un homme que la nature a doué, dans le grand sens du mot. L'instinct qui avait poussé Manet à vouloir être peintre ne l'avait pas trompé. En y cédant, il ne faisait qu'obéir à la voix mystérieuse de la nature qui, en créant certains êtres pour accomplir certaines besognes, leur donne la faculté de se reconnaître et la force de vaincre les résistances à rencontrer. Tout ce que Manet a exécuté, du jour où il a mis de la couleur sur une toile, était œuvre de peintre. Ses productions de début ont déjà l'intensité de vie, la valeur de facture, le mérite de matière, l'éclat de lumière, qui constituent les qualités picturales et permettent seules de réaliser, par le pinceau, des créations puissantes et durables.

IV

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE

En 1863 Manet avait 31 ans. Le travail auquel il se livrait pour se frayer sa voie, se découvrir lui-même, qui l'avait conduit à produire des œuvres de plus en plus personnelles, aboutit alors à la réussite cherchée, dans une création où le novateur se trouve enfin complet, le *Déjeuner sur l'herbe*.

Ce tableau peint au commencement de 1863 qui, par ses dimensions, dépassait toutes ses productions antérieures et sur lequel il avait compté pour attirer l'attention, présenté au Salon, fut refusé par le jury d'examen. Manet se voyait donc, en 1863 comme en 1859, condamné par le jury. Mais cette année-là les refus multipliés vinrent frapper un nombre inaccoutumé de jeunes artistes; les réclamations qui s'élevèrent de tous côtés, les influences variées que les victimes surent mettre en œuvre, amenèrent une intervention de l'Empereur. L'administration des Beaux-Arts continua à trouver bonnes les éliminations du jury mais, sur un ordre de l'empereur Napoléon III, il fut permis aux refusés de se montrer au public. On leur accorda au Palais de l'Industrie, le lieu même où se tenait le Salon, un certain emplacement pour exposer leurs tableaux. A côté du Salon officiel, l'année 1863 devait ainsi, par exception, en connaître un autre que l'on appela des refusés. Ce Salon est resté célèbre. On y voyait Bracquemont, Cals, Cazin, Chintreuil, Fantin-Latour, Harpignies, Jongkind, Jean-Paul Laurens, Legros, Manet, Pissarro,

Vollon, Whistler. Le *Déjeuner sur l'herbe* (1) par ses proportions y tenait une grande place, de telle sorte qu'il devait en définitive être presque aussi vu que s'il eût été reçu au Salon officiel. Il attira en effet l'attention mais d'une façon violente, en soulevant une véritable clameur de réprobation. C'est qu'il différait réellement, comme facture et comme procédés, comme choix de sujet et comme esthétique, de tout ce que la tradition tenait alors pour bon et pour digne de louanges.

Avec ce tableau se dévoilait une manière de peindre en dehors de la manière courante, due à une vision propre et originale. On se trouvait en face d'un nouveau venu, qui juxtaposait les tons divers sans transition, ce que personne n'eût imaginé de faire à cette époque. On voyait un homme venant renier les pratiques reçues, en supprimant la combinaison alors universellement respectée de l'ombre et de la lumière, conçues comme des oppositions fixes, pour la remplacer par des oppositions de tons variables. Ce que l'on enseignait dans les ateliers, que les peintres pratiquaient, était que pour établir les plans, modeler les contours, faire valoir certaines parties, il fallait se servir de combinaisons d'ombre et de lumière. On pensait surtout que plusieurs tons vifs ne pouvaient être mis côte à côte sans transition et que le passage des parties claires aux autres devait se faire par gradations, de façon à ce que des ombres vinssent adoucir les heurts et fondre l'ensemble. Mais voici où cette technique, générale dans les ateliers, avait conduit! Comme rien n'est plus rare que l'artiste qui peut réellement peindre dans la lumière, mettre de la vraie clarté sur une toile, quels que soient les moyens ou le procédé, cette technique d'opposition constante d'ombre et de soi-disant lumière, avait amené la production d'œuvres d'où, en réalité, toute

(1) Le *Déjeuner sur l'herbe*, dans le catalogue du Salon annexe ou des refusés de 1863, est appelé le *Bain*, d'après la femme qui, au second plan, se tient dans l'eau. Mais le tableau fut alors partout désigné sous le titre : le *Déjeuner sur l'herbe* qui a définitivement prévalu.

lumière avait disparu, et où l'ombre subsistait seule. Les parties prétendues en clair, sans vigueur, ne se dégageaient plus sur le noir des ombres. Presque tous les tableaux du temps se présentaient à l'état sombre. L'éclat des tons clairs, des couleurs joyeuses, la sensation du plein air et de la nature riante, en avaint disparu. Le public s'était habitué à cette forme éteinte de la peinture. Il s'y complaisait. Il n'en demandait pas d'autre. Il ne soupçonnait même pas qu'il pût y en avoir d'autre.

Tout à coup le *Déjeuner sur l'herbe* lui mettait sous les yeux une œuvre peinte d'après des procédés différents. Il n'y avait plus à proprement parler d'ombre dans le tableau. L'éternel mariage de la lumière avec l'ombre tenues pour choses fixes, ne s'y retrouvait pas. La surface entière était pour ainsi dire peinte en clair, tout l'ensemble était coloré. Les parties que les autres eussent mises dans l'ombre, étaient faites par des tons moins clairs mais cependant toujours colorés et en valeur. Aussi ce *Déjeuner sur l'herbe* venait-il faire comme une énorme tache. Il donnait la sensation de quelque chose d'outré. Il heurtait la vision. Il produisait, sur les yeux du public de ce temps, l'effet de la pleine lumière sur les yeux du hibou. On n'y découvrait que du « bariolage ». Le mot avait été dit par un des critiques les plus autorisés du temps, Paul Mantz qui, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ayant parlé des œuvres de Manet, à l'occasion d'une exposition particulière tenue chez Martinet, sur le boulevard des Italiens, quelques semaines avant l'ouverture même du Salon, les avaient réprouvées comme « des tableaux qui, dans leur bariolage rouge, bleu, « jaune et noir, sont la caricature de la couleur et non la couleur « elle-même ». Ce jugement correspondait pleinement à la sensation que le public éprouvait, mis au Salon des refusés, devant l'œuvre de Manet. Pour lui il n'y avait là qu'une débauche de couleur.

Si le *Déjeuner sur l'herbe* heurtait par son système de coloris et les procédés de facture, il soulevait une indignation encore plus

grande, s'il se peut, par le choix du sujet et la façon dont les personnages étaient traités. A cette époque en effet il n'y avait pas seulement une manière de peindre et d'observer les règles traditionnelles, que le public après les artistes avait acceptée et qu'il jugeait seule bonne, il y avait également toute une esthétique, seule admise dans les ateliers et à laquelle le public s'était aussi rangé. On honorait ce qu'on appelait l'idéal. On concevait le grand art comme se mouvant dans une sphère jugée élevée, embrassant la peinture d'histoire, la peinture religieuse, la représentation de l'antiquité classique et de la mythologie. C'était seulement à cette forme d'art, qui paraissait épurée et d'un caractère noble, que tous, artistes, critiques et public s'intéressaient. On s'inquiétait à chaque Salon de son niveau, on se demandait si elle était en décadence ou en progrès. Les artistes qui y brillaient, les débutants qui s'y produisaient et promettaient d'y remplacer les vieux maîtres, attiraient les yeux de tous. A eux allaient les encouragements, les louanges, les récompenses. Ce grand art était devenu l'objet d'un culte national. C'était un honneur pour la France de le perpétuer. Elle y montrait sa supériorité sur les autres nations qui, dans les voies de l'art compris de la sorte, lui étaient inférieures et demeuraient en arrière. Ainsi l'amour des traditions, la poursuite de ce qu'on appelait l'idéal, le souci de la gloire nationale, se combinaient pour faire de l'art transmis, l'objet d'un respect unanime.

Or Manet par le choix et le traitement du sujet qu'il présentait, venait attaquer tous les sentiments que les autres respectaient, il venait renier le grand art honneur de la nation. Sur une toile de ces dimensions qu'on réservait seules alors aux sujets soi-disant à idéaliser, il peignait, lui, une scène de réalisme, un *Déjeuner sur l'herbe*. Les personnages de grandeur naturelle, répudiant toute pose héroïque, étaient couchés ou assis sous des arbres, en train de festoyer; même à côté d'eux s'étalaient, dans un absolu abandon, un tas d'accessoires, des petits pains, une corbeille de fruits,

un chapeau de paille, des vêtements de femmes multicolores. Et comment les personnages étaient-ils vêtus? Les deux hommes représentés ne portaient aucun de ces costumes anciens ou étrangers qui, par leur dissemblance d'avec les habits en usage, eussent au moins permis au public de reconnaître une recherche du pittoresque et une manière d'embellissement, telles que Manet les avait lui-même pratiquées dans son *Chanteur espagnol.* Non, cette fois on était en présence de gens en costumes bourgeois, d'une coupe commune, pris chez le tailleur du coin. C'est-à-dire que pour le public il y avait là comme une sorte de défi, une véritable provocation, la montre audacieuse de ce que tous honnissaient alors sous le nom de grossier réalisme.

Comme si ce n'eût été assez de ces causes pour soulever l'indignation contre le tableau, il se trouvait que la pudeur s'y voyait encore, au jugement du public, offensée. Manet y avait en effet groupé, au premier plan, deux hommes vêtus avec une femme nue, assise repliée sur elle-même, et mis encore, au second plan, une femme se baignant. Manet qui sortait de l'atelier de Couture où tout l'enseignement avait porté sur la peinture du nu, qui voyait tout autour de lui le nu cultivé et honoré comme constituant l'essence même du grand art, n'avait pas encore pu s'en déprendre lui-même et, tout en voulant peindre une scène de la vie réelle, il y avait introduit une femme nue. La blancheur des chairs lui fournissait un de ces contrastes tels qu'il les aimait, avec les hommes en costumes noirs, et mettait une note claire tranchée, au milieu de la toile. L'idée d'associer ainsi, dans une scène se passant en plein air, une femme nue avec des hommes vêtus, lui était venue de sa fréquentation avec les Vénitiens. C'est le *Concert* de Giorgione, au Musée du Louvre, où deux femmes nues se tiennent avec deux hommes habillés, dans un paysage, qui lui avait suggéré sa combinaison, et c'est de très bonne foi, que lorsqu'il fut violemment attaqué, il demandait pourquoi on blâmait chez lui, ce que l'on ne pensait nullement à reprocher à Giorgione.

Mais, pour le public, entre le nu de Manet et celui des Vénitiens de la Renaissance, il y avait des abîmes. L'un était, au moins le croyait-on, idéalisé, l'autre était du pur réalisme et comme tel offensait la pudeur. Cette femme nue vint donc s'ajouter comme un surcroît, aux autres éléments de réprobation que présentait ce *Déjeuner sur l'herbe*.

Alors le tableau attira au plus haut point l'attention. Il excita une immense raillerie. Il devint l'œuvre, à sa manière, la plus célèbre des deux Salons. Il procura à son auteur une notoriété éclatante. Manet devint du coup le peintre dont on parla le plus dans Paris. Il avait compté sur cette toile pour obtenir la renommée. Il y avait réussi et beaucoup plus qu'il n'eût osé l'espérer; son nom était sur toutes les lèvres. Mais le genre de réputation qui lui venait n'était cependant pas celui après lequel il avait soupiré. Il avait pensé que son originalité de forme et de fond, se produisant dans une grande œuvre, lui attirerait, avec les regards du public, la reconnaissance du talent qu'il se sentait, qu'on verrait en lui un maître à ses débuts, qu'on le saluerait comme un novateur, qu'il entrerait ainsi dans la voie du succès et de la faveur publique. Ce qui lui venait était un renom de révolté, d'excentrique. Il passait à l'état de réprouvé.

Il s'établissait ainsi entre le public et lui une séparation profonde, qui devait le maintenir toute sa vie dans une bataille sans fin.

V

L'OLYMPIA

Manet envoya au Salon de 1864 deux toiles, les *Anges au tombeau du Christ* et *Épisode d'un combat de taureaux*, qui furent reçues. Elles étaient plus ou moins dans la manière déjà vue, aussi ne donnèrent-elles lieu à aucun jugement particulier. Elles laissèrent leur auteur, auprès du public, dans l'état de condamnation où l'avait mis son *Déjeuner sur l'herbe* de l'année précédente.

En 1865, il envoya une œuvre sur laquelle il comptait pour frapper une seconde fois l'attention et se produire, de nouveau, dans tout le développement de sa personnalité, l'*Olympia*, à laquelle il joignit un *Jésus insulté par les soldats*. L'*Olympia* avait été peinte en 1863, la même année que le *Déjeuner sur l'herbe*, après, comme un sorte de complément. Depuis que par ses rigueurs, en 1863, le jury d'admission au Salon s'était attiré de l'Empereur une semonce, par la faveur accordée aux artistes refusés, d'exposer non loin des autres, il se montrait moins draconien. Relâché dans sa sévérité, il admettait maintenant des œuvres qu'il eût auparavant condamnées. C'est ce qui explique que Manet repoussé aux Salons de 1859 et de 1863, ait pu faire accepter en 1865 l'*Olympia* et le *Jésus insulté*, où il se produisait sous sa forme la plus personnelle.

Les deux tableaux au Salon ameutèrent immédiatement le public. La tempête de railleries et d'insultes que le *Déjeuner sur l'herbe* avait soulevée se déchaîna de nouveau, pour aller sans cesse grandissant. Les particularités qui, chez Manet, avaient amené la désapprobation, avaient, en 1863, pris par surprise. Le

public avait pu se demander s'il n'y avait pas là, après tout, l'outrance voulue d'un débutant, cherchant quand même à attirer l'attention. Mais voilà que deux ans après, cette fois dans le lieu solennel du Salon officiel, le même Manet réapparaissait avec la même physionomie, remettant ses mêmes procédés sous les yeux du public. Les traits insolites qu'on avait d'abord contemplés avec horreur dans le *Déjeuner sur l'herbe*, on les retrouvait accentués dans l'*Olympia*.

Le tableau était peint dans une note lumineuse générale. En contraste avec les œuvres sombres et éteintes de l'époque, il ressortait comme un tache offensant les yeux. Les plans étaient établis sans repoussoir ou enveloppe d'ombres, clair sur clair, les couleurs les plus tranchées étaient juxtaposées, sans demi-tons ou adoucissements. Certes dans tout le Salon, seul Manet peignait de la sorte, et comme personne ne pouvait penser qu'un débutant, un nouveau venu, différant de tous les autres, des maîtres connus et respectés, pût avoir raison contre eux, on le condamnait sans rémission, on le rabaissait unanimement à la position d'outrancier, de révolté, d'ignorant, de barbare. Les connaisseurs ou prétendus tels, ne trouvaient aucune expression assez forte pour rendre le mépris que ses procédés leur inspiraient.

C'était là l'opinion sur la forme, sur le fond elle était au moins aussi sévère. *Olympia* qui faisait le sujet du tableau, était peinte nue, étendue sur un lit, le bras droit appuyé sur un coussin. Sous son corps, se trouvait une sorte de châle de l'Inde à tons jaunes, semé de légères fleurs; derrière le lit, une négresse apportait à sa maîtresse un énorme bouquet, où l'audace des tons vifs juxtaposés se donnait libre cours. L'ensemble était complété par un chat noir, placé sur le lit contre la négresse, et faisant le gros dos. C'est-à-dire qu'on avait un nu pris dans la vie, conçu et traité de cette façon toute moderne que Manet avait adoptée définitivement, mais aussi un nu, aux yeux du public, offensant la pudeur et heurtant toute la tradition respectée et respectable du



(Gravure originale.)

OLYMPIA

grand art. Si donc avec le *Déjeuner sur l'herbe* il avait déjà soulevé tout le monde contre lui, en portant atteinte au grand art de la tradition, avec l'*Olympia* il amenait un soulèvement encore plus grand, car il récidivait son attentat. Il l'aggravait en manquant au respect que tous voulaient conserver pour ce qui faisait l'essence même du grand art, ce qui en constituait la part la plus élevée, le nu déclaré idéalisé et maintenu dans des formes épurées.

Le nu comme on en concevait alors l'application, était employé au rendu de la fable, de la mythologie et de l'histoire antique. Il donnait lieu à la production de tableaux laborieux. Lorsqu'il s'agissait des formes féminines, ses apôtres s'abstenaient plus spécialement de toute étude réelle de la vie, pour se tenir à des contours venus, par imitation ininterrompue, de la renaissance italienne. Il faut aussi se représenter qu'à cette époque, dans les musées, ce que l'on appelait la troisième manière de Raphaël et les œuvres de Guido Reni et des Carraches occupaient la première place et étaient regardées comme offrant le summum de l'art italien à son apogée. Dans un temps où l'on entretenait de pareilles idées, sur l'école qui avait servi de point de départ au grand art traditionnel national dont on était fier, n'importe quel pastiche ou quelle répétition des formes admises pouvait satisfaire le sens esthétique. Un point essentiel, auquel on ne faillissait pas, était d'emprunter les appellations à la nomenclature mythologique et le nombre des Vénus, des nymphes, des divinités grecques et romaines peintes en France, dans les deux premiers tiers du XIX[e] siècle, est incalculable.

Et voilà que dans ce monde des déesses aux formes conventionnelles, Manet prétendait introduire une parisienne moderne, une Olympia étendue sur un lit. Du reste il n'avait rien fait pour amoindrir le choc que son œuvre devait causer, il avait au contraire choisi un modèle à peindre d'un type aussi éloigné que possible du type admis et traditionnel. On sent ici l'homme qui, dans sa lutte pour se découvrir, avait pris en telle aversion les

formes répétées par les autres, qu'il leur en opposait de tout à fait dissemblables. L'*Olympia* offrait l'image d'une jeune femme maigrelette, les jambes un peu osseuses, les épaules carrées. Quand on la regarde aujourd'hui on la trouve aussi chaste que n'importe qu'elle nymphe mythologique, son corps fluet et singulier plaît par sa saveur moderne, la tête est dessinée avec la précision d'un Holbein. Mais en 1865 personne n'était dans des dispositions à juger l'œuvre et à voir ce que l'artiste y avait mis. Olympia faisait simplement l'effet d'une créature venue on ne sait d'où, pour s'introduire dans la société des déesses. Le public indigné se soulevait contre l'intruse et la malheureuse a été l'objet d'autant de railleries, que le peintre même auquel elle devait le jour.

Mais ce qui paraît maintenant réellement étonnant, ce qu'on ne voudrait croire, si le fait n'était certain, c'est qu'un être tout à fait épisodique, dû à une fantaisie d'artiste, le chat noir, devenait lui aussi l'objet d'invectives particulières, venant s'ajouter, pour faire repousser l'œuvre, à toutes les autres. Manet qui aimait beaucoup les chats, avait introduit son chat dans le tableau par fantaisie, pour le pittoresque et aussi pour avoir un ton noir tranché, qui rehaussât, par le contraste, les tons blancs et roses dominant par ailleurs. Il a, à d'autres reprises, peint des chats : dans son tableau de la *Jeune femme couchée en costume espagnol*, où il a mis un petit chat gris, qui joue sur le plancher avec une orange, puis encore dans son *Déjeuner* du Salon de 1869, où un chat noir se pelotonne sur lui-même, en bas, devant la servante tenant la cafetière. Il a aussi, pour annoncer le livre des *Chats* de Champfleury, fait une gouache et une lithographie, où une chatte blanche et un chat noir s'ébattent sur les toits. Le chat de l'*Olympia* eût donc put être accepté comme une de ces fantaisies, dont les artistes sont coutumiers. Mais le public était tellement irrité par ce qui venait de Manet qu'il ne voulait lui rien passer. On se demande ce qui serait advenu de tant de toiles où les artistes ont introduit des détails fantaisistes ou risqués, si les princes, qui



JEUNE FEMME COUCHÉE EN COSTUME ESPAGNOL
(d'après l'aquarelle).

autrefois étaient les seuls patrons de l'art, s'étaient montrés, à la Renaissance et depuis aussi incapables de compréhension que les Parisiens de 1865.

Je n'ai jamais pu penser à l'indignation soulevée par le chat de l'*Olympia* sans me reporter au *Couronnement de la reine Marie de Médicis*. Là Rubens a pris une bien autre licence. Il a mis deux gros chiens de chasse sur le devant du tableau, dans la cathédrale, contre le maître-autel, où évêques et cardinaux officient. Henri IV au fond est relégué dans une galerie, tout juste visible, pendant que les deux bêtes se prélassent, sur le premier plan, comme d'importants personnages. Je me figure que ce sont ses propres chiens qu'Henri IV avait donné à peindre et qu'ils ont été mis là pour lui montrer des amis. Si un roi de France avait trouvé bon que des chiens fussent introduits dans une cathédrale



au couronnement de la reine, les bourgeois parisiens trouvaient eux fort mauvais qu'un chat fût placé sur le lit d'une femme. Le chat noir de l'*Olympia* fut bientôt connu et honni de toute la ville. La caricature s'en empara et son gros dos et sa longue queue ont lontemps fourni matière aux rires et aux lazzis.

Les deux tableaux de Manet attiraient les visiteurs au Salon par une sorte de fascination violente, comme le rouge les taureaux ou le miroir les alouettes. Tout le monde allait les voir. Devant eux il y avait foule ou plutôt attroupement. Ce n'étaient point en effet de paisibles spectateurs regardant, comme d'habitude, avec plus ou moins d'intérêt, des œuvres dignes, à un titre quel-



conque, d'attention. C'étaient des gens qui exprimaient à haute voix leurhorreur et éprouvaient le besoin de se communiquer les uns les autres leur colère, comme il arrive sur la place publique, lorsqu'au moment des grandes émotions, les passants s'attroupent et vocifèrent ensemble. Pas une parole d'approbation ou de simple tolérance ne s'élevait. L'hostilité était générale. Les uns riaient, haussaient les épaules et ne voyaient surtout là sujet qu'à un méprisant dédain, mais d'autres s'indignaient, montraient le poing et eussent voulu crever les toiles. Il fallut les protéger; des gardiens furent spécialement préposés à leur surveillance.

Manet éprouvait le sort commun aux peintres originaux du siècle, qui étaient venus rompre, avant lui, avec la routine et la tradition. Tous les autres – tous les grands — avaient eu également à subir la méconnaissance, les railleries et les insultes. C'est ainsi qu'on avait, au commencement du siècle, tenu dans l'ombre Ingres, soupçonné de subir l'influence des primitifs italiens, alors profondément méprisés. Puis on avait couvert d'injures Delacroix qui, disait-on, se livrait à des débauches de couleur et violait toutes les lois du dessin. Puis on avait longtemps ri des deux grands paysagistes Rousseau et Corot, apportant des formules nouvelles. Enfin on avait traîné dans la boue, l'accusant de laideur absolue, Courbet, qui cherchait dans la vie autour de lui les motifs de ses tableaux. Manet apparu en dernier semblait condenser sur lui, encore accrues, l'opposition et les attaques qu'avaient ensemble supportées tous les autres.

Un changement s'était en effet opéré dans les années précédant sa venue. Le public qui s'intéressait aux choses d'art et prétendait juger les peintres, s'était énormément accru. Antérieurement, jusqu'alors, la peinture ne s'était adressée qu'à un public restreint, composé d'artistes, de connaisseurs, de gens de lettres et de gens du monde. Les Salons ne s'étaient d'abord tenus qu'à d'assez longs intervalles, dans des locaux étroits, comme le Salon carré du Louvre; les tableaux exposés étaient peu nombreux

et le nombre des visiteurs limité. Dans ces conditions la survenue des novateurs n'avait ému qu'un monde restreint; les luttes entre les écoles n'avaient point touché directement le grand public. Elles ne l'avaient atteint que de seconde main, comme bruit venant du loin. Mais depuis que l'immense palais construit en 1855 aux Champs-Élysées pour une exposition universelle, avait été affecté à la tenue des Salons, depuis qu'à partir de 1863 ils étaient devenus annuels, que le nombre des œuvres exposées s'était énormement accru, le grand public, le peuple tout entier était entré en contact direct avec les peintres et prétendait maintenant prononcer sur eux. Or, il s'est trouvé que le peuple dans son ensemble, débutant comme juge des œuvres d'art, s'est montré plus épris du convenu, de la tradition, plus hostile aux nouveautés, moins capable de revenir sur ses erreurs, que le monde restreint qui avait été l'arbitre auparavant. Et Manet, le premier grand peintre original se manifestant depuis que les foules étaient venues s'entasser aux Salons, a dû subir une opposition, des mépris, des outrages dépassant, en continuité et en violence, tout ce que les autres novateurs ses devanciers avaient connu.

La clameur que soulevaient l'*Olympia* et le *Jésus insulté* s'ajoutant au bruit précédemment fait par le *Déjeuner sur l'herbe*, vint donner à Manet une notoriété telle qu'aucun peintre n'en avait encore possédée. La caricature sous toutes les formes, les journaux de toute opinion s'étant mis avec persistance à s'occuper de lui et de ses tableaux, il acquit bientôt un renom universel. Degas pouvait dire, sans exagérer, qu'il était aussi connu que Garibaldi. Lorsqu'il sortait dans la rue, les passants se retournaient pour le regarder. Quand il entrait dans un lieu public, son arrivée causait une rumeur et on se le désignait de l'un à l'autre comme une bête curieuse. Un débutant avait d'abord pu éprouver du contentement à se voir ainsi remarqué, mais l'attention publique, par la forme qu'elle avait décidément

prise, avait bientôt détruit, chez celui qui en était l'objet, la satisfaction qu'elle avait pu d'abord procurer. L'homme ainsi mis particulièrement en vue n'arrivait à cette distinction, que parce qu'on ne le considérait que comme un être hors de la saine raison, que comme un barbare venant saccager le domaine de l'art et fouler aux pieds les traditions, partie de la gloire nationale. Personne ne daignait discuter ses œuvres pour y chercher ce qu'il avait voulu y mettre, pas une voix en crédit ne s'élevait, qui reconnût sa puissance de novateur et la réputation éclatante qu'il acquérait, ne se produisant que pour faire de lui un paria.

Lorsque le Salon fut fermé, au mois d'août, désireux de se soustraire momentanément aux persécutions, il prit le chemin de Madrid, qu'il projetait de visiter depuis longtemps. Ce fut là que je fis sa connaissance, d'une façon si singulière et qui peint si bien son caractère impulsif, que je crois devoir raconter l'aventure.

Je revenais du Portugal, que j'avais traversé en partie à cheval, et étais arrivé le matin même de Badajoz, après avoir fait quarante heures de diligence. On venait d'ouvrir à Madrid un nouvel hôtel à la Puerta-del-Sol, sur le modèle des grands hôtels européens, chose auparavant inconnue en Espagne. J'arrivais épuisé de fatigue et mourant littéralement de faim. Aussi le nouvel hôtel où j'étais descendu, m'était-il apparu comme un lieu de délices, un véritable Eden. Le déjeuner devant lequel je m'étais assis m'avait tout de suite fait l'effet d'un festin de Lucullus. Je mangeais avec volupté. La salle était vide, seul un monsieur, à une certaine distance, se trouvait assis comme moi à la grande table. Il jugeait lui la cuisine exécrable, il commandait à chaque instant quelque nouveau plat qu'il refusait ensuite irrité, comme immangeable. Chaque fois qu'il renvoyait le garçon, je le faisais au contraire revenir et, dans mon appétit famélique, reprenais indifféremment de tous les plats. Je n'avais du reste prêté aucune attention à ce voisin si difficile, lorsque, sur une nouvelle demande que je fis au garçon d'un plat qu'il avait refusé, il se leva

brusquement et se plaçant près de ma chaise, m'apostropha avec colère : « Ah ça ! Monsieur, c'est pour me narguer, pour vous f..... de moi que vous prétendez trouver bonne cette horrible cuisine et que chaque fois que je renvoie le garçon, vous le faites revenir ? » Le profond étonnement que je laissai voir à cette attaque imprévue, montra tout de suite à mon agresseur qu'il avait dû se méprendre sur le mobile de ma conduite, car déjà radouci, il me dit : « Vous me connaissez sans doute, vous savez qui je suis ? » Encore plus étonné, je lui répondis : « Je ne sais qui vous êtes. Comment vous connaîtrais-je ? J'arrive à l'instant du Portugal, où j'ai souffert de la faim, et la cuisine de cet hôtel me semble réellement excellente. » — « Ah ! vous arrivez du Portugal, dit-il, eh bien ! moi je viens de Paris. » Là se trouvait l'explication de notre différence de jugement sur la cuisine, qui prenait tout de suite un caractère comique. Aussi mon homme se mit-il à rire de son emportement. Il me fit alors ses excuses. Nous rapprochâmes nos chaises et finîmes de déjeuner ensemble.

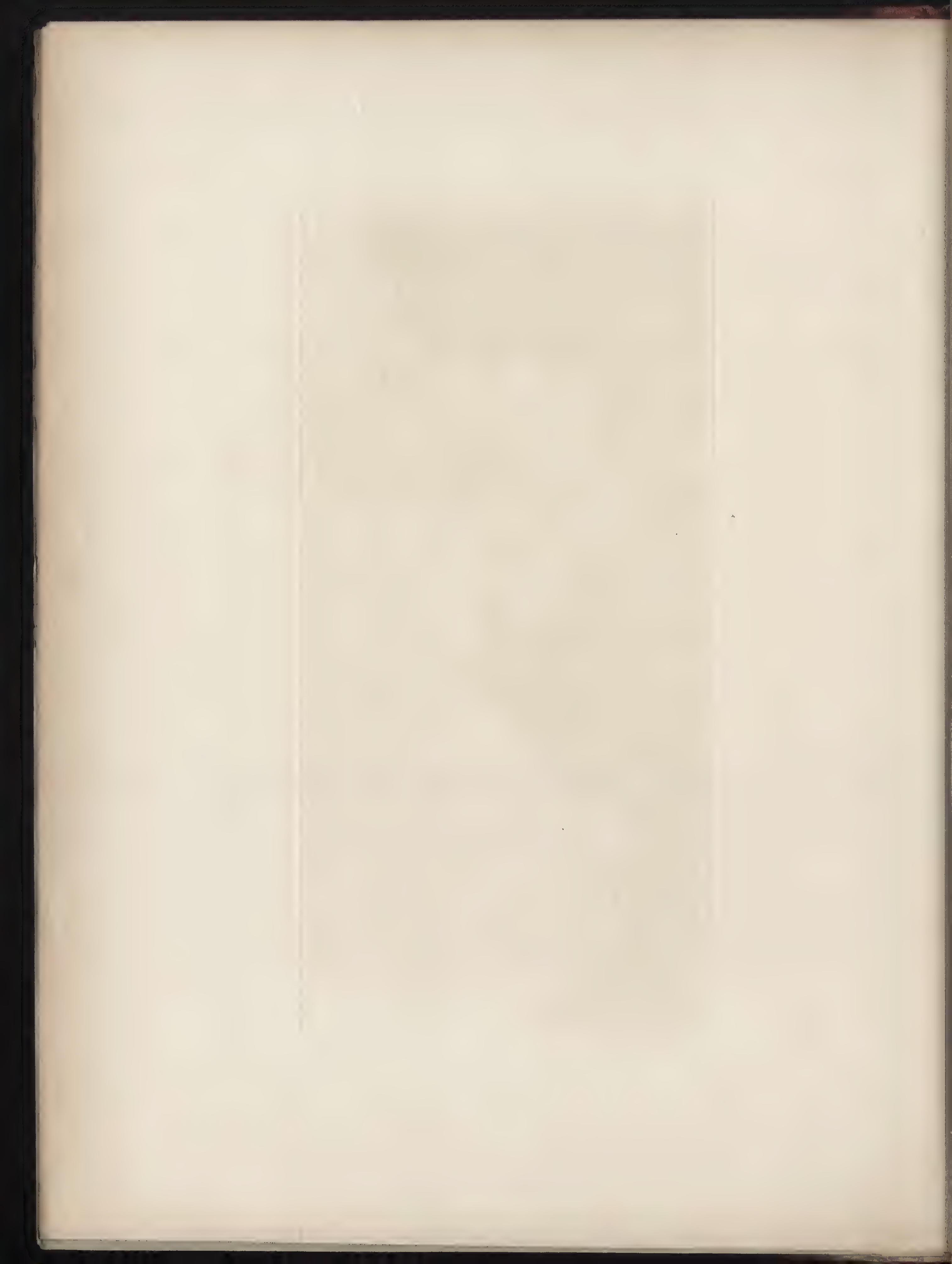
Après il se nomma. Il m'avoua qu'il avait cru découvrir en moi quelqu'un qui l'ayant reconnu avait voulu lui faire une mauvaise plaisanterie. L'idée de trouver à Madrid un commencement de ces persécutions, qu'il avait pensé fuir en quittant Paris, l'avait tout de suite exaspéré. La connaissance ainsi commencée se changea promptement en intimité. Nous visitâmes ensemble Madrid. Nous allions naturellement tous les jours, faire une longue station devant les Velasquez, au musée du Prado. A cette époque, Madrid avait conservé son vieil aspect pittoresque. La Calle di Sévilla au centre de la ville, était encore remplie de cafés, dans d'anciennes maisons, qui servaient de rendez-vous aux gens de la tauromachie, toreros, afficionados et aux danseurs, chanteurs et danseuses. On tirait de grandes toiles d'une maison à l'autre, aux étages supérieurs, et la rue jouissait de l'ombre et d'une fraîcheur relative dans l'après-midi. Peuplée de son monde pittoresque, elle devint notre séjour préféré. Nous assistâmes aux courses de tau-

L'OLYMPIA

Salon de 1865

Eau-forte originale





reaux et Manet y prit des croquis, qui devaient lui servir à les peindre. Nous allâmes aussi à Tolède voir la cathédrale et les tableaux du Greco.



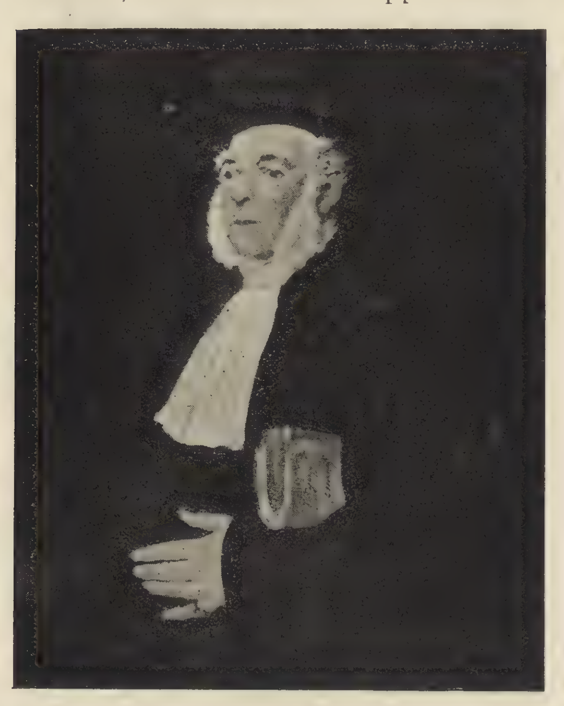
Mme Manet.

Je n'ai pas besoin de dire combien Manet, qui avait si longtemps rêvé de l'Espagne, était satisfait de ce qu'il y voyait. Une chose gâtait cependant son plaisir, c'était la difficulté qu'il avait dès la première heure éprouvée et qui avait précisément amené notre rencontre, de se plier à la manière de vivre du lieu. Il souffrait de ces misères et de ces privations, accompagnement obligé des voyages. Il ne pouvait s'y faire. Il avait renoncé à manger. Il éprouvait une répulsion invincible à l'odeur des plats qu'on lui apportait. C'était un Parisien qui, en définitive, ne se trouvait bien qu'à Paris. Au bout d'une dizaine de jours, réellement affamé et dépérissant, il dut repartir. Nous revînmes ensemble. On demandait à cette époque les passeports aux voyageurs, et à la gare d'Hendaye, le préposé aux passeports se mit à le considérer avec étonnement. Il s'arrangea pour faire venir sa femme et sa famille, afin qu'elles le vissent aussi. Les autres voyageurs ayant bientôt su qui il était, se mirent également à le regarder. Ils se montraient tous très étonnés de voir ce peintre, dont la réputation de monstruosité artistique leur était parvenue, se présenter à eux sous les traits d'un homme du monde fort correct et fort poli.

Rentré à Paris, il se remit au travail. Il avait à cette époque quitté son premier atelier de la rue Lavoisier et, après être resté quelque temps dans un autre rue de la Victoire, en avait définiti-

vement pris un, qu'il devait garder des années, rue Guyot, aux Batignolles, derrière le parc Monceau.

Il s'était marié en 1863 avec Mlle Suzanne Leenhoff, une hollandaise, née à Delft. Elle appartenait à une famille adonnée aux arts. Un de ses frères Ferdinand Leenhoff était sculpteur et graveur. Elle était elle-même pianiste et, quoique ne jouant que dans l'intimité, elle cultivait son art assiduement. Manet devait donc trouver en elle une personne ayant des goûts d'artiste, capable de le comprendre, et, de ce côté, lui venaient l'encouragement et l'appui qui le réconfortaient et lui permettaient de supporter les attaques du dehors. Son père était mort en 1862, laissant à ses trois fils une fortune à se partager, qui les mettait dans l'aisance. Manet se trouvait ainsi dans une position privilégiée qui, parmi les artistes, en faisait un homme enviable. Il pouvait vivre sans vendre de tableaux que, dans ces premiers temps, personne n'eût voulu acheter à n'importe quel prix et il avait des ressources suffisantes pour parer aux dépenses d'atelier, de modèles qu'exigeait la poursuite de son art.



M. DE JOUY.

Après avoir habité, sa femme et lui, sur le boulevard des Bati-

gnolles, ils vinrent vivre avec Mme Manet mère, rue de Saint-Pétersbourg. L'appartement qu'ils occupaient conservait le mobilier paternel, de cette forme froide et rigide, adoptée sous le règne de Louis-Philippe. On n'y découvrait point de bibelots ou d'objets curieux, à peine deux ou trois tableaux sur les murs, le portrait de son père et de sa mère peint par lui et son portrait peint par Fantin-Latour. Sa mère laissait voir cette distinction et cette aisance de manières des femmes du monde ayant tenu un salon. Les assidus, membres de la famille, étaient les deux frères Eugène et Gustave. Depuis la mort du père, le conseil et comme le guide de tous était un vieux cousin, M. de Jouy, avocat fort estimé au Palais. Manet devait peindre son portrait en 1879.

Manet ne tranchait point en apparence sur son milieu. Rien en lui ne décelait spécialement l'artiste. Il était on ne peut plus correct dans sa tenue. C'est même en partie à son exemple, qu'est dû ce changement qui a conduit les artistes à répudier le genre fantaisiste qu'ils affectaient autrefois, pour prendre la rectitude de vêtement et de tenue des gens du monde.

Rien n'était plus singulier que le contraste qui existait entre Manet, sa famille et son milieu et le rôle qui lui échoyait d'artiste rénovateur, répudiant les traditions suivies et l'esthétique alors respectée. Cet homme contre lequel on se soulevait, dont on voulait faire un barbare, peignant avec sauvagerie des scènes jugées d'un bas réalisme, que la caricature, la raillerie, l'indignation de la foule poursuivaient comme une manière de déclassé, était sorti d'une famille distinguée, il vivait sensément avec sa femme et sa mère et devait conserver toute sa vie les manières raffinées du monde spécial, auquel, par sa naissance, il appartenait.

VI

L'EXPOSITION PARTICULIÈRE DE 1867

En 1866 Manet présenta au Salon deux tableaux le *Fifre* et l'*Acteur tragique.* Ils furent refusés par le jury.

Ce refus se produisait comme la conséquence de l'indignation soulevée par les œuvres exposées l'année précédente. Le jury en 1865, encore sous le coup de la rebuffade que son excessive rigueur lui avait attirée en 1863 de l'Empereur par l'établissement du Salon des refusés, avait bien pu se montrer coulant en recevant l'*Olympia* et le *Jésus insulté*, mais maintenant soutenu par l'opinion qui s'élevait unanime contre Manet, il devait revenir à son ancienne rigueur. C'est ce qu'il faisait en repoussant, on peut dire les yeux fermés, les deux œuvres qui lui étaient soumises. Elles étaient en effet de celles que des juges non prévenus n'eussent pu qu'accepter, en y reconnaissant des qualités de facture de premier ordre, alors surtout que le choix et la disposition des sujets ne prêtaient point à la critique, par une nouveauté bien grande. Il s'agissait de deux personnages en pied, se détachant sur fonds neutres.

Le *Fifre,* un tout jeune soldat, joue de son instrument. Il vit et ses yeux pétillent. Il est peint en pleine lumière. Le pantalon rouge, le baudrier blanc, les galons jaunes du bonnet de police, le fond bleu de la veste, juxtaposés sans ombre ou transition, présentent un ensemble d'une harmonie étonnante. Seul un homme spécialement doué a pu créer, avec des moyens aussi simples, une œuvre d'une telle valeur picturale. Mais aux yeux de la moyenne des peintres du temps habitués, comme le public, aux ombres

opaques et aux tons éteints, ce magnifique morceau de peinture heurtait la vue. Il semblait criard et violent.

L'*Acteur tragique* était digne de son nom. L'air sombre et farouche, il se tenait debout, vêtu de noir. C'était l'acteur Rouvière dans le rôle de Hamlet. Il n'y avait point ici de couleurs diverses juxtaposées comme dans le *Fifre ;* le ton noir général des vêtements se mariant avec le gris du fond, eût dû faire accepter le tableau à des gens dont les yeux aimaient les ensembles fondus. Mais Manet, pour obtenir son effet tragique, avait peint les traits d'une brosse hardie, par touches puissantes et il est supposable que c'est cette manière considérée comme brutale, qui a dû servir de prétexte au jury pour sa condamnation.

Manet voyait donc le jury revenir envers lui à cette inimitié de parti-pris qui, pendant les premières années où il avait voulu se produire, l'avait tenu écarté. Il subissait de nouveau l'ostracisme. D'ailleurs il ne pouvait s'attendre à trouver au dehors la moindre commisération. Dans l'état de soulèvement où le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia* avaient mis le public entier contre lui, il se voyait repoussé partout. Les artistes influents, les critiques, les connaisseurs, la presse entière le flétrissaient. Il avait pensé atteindre à la renommée par la productions d'œuvres où il avait mis toute son originalité, il était en effet parvenu à une renommée extraordinaire de condamné. Il était tombé dans un abîme de réprobation. Il avait perdu, par surcroît, son unique défenseur fidèle de la première heure Baudelaire, entré l'esprit éteint dans une maison de santé. Il se trouvait donc maintenant seul, son abandon paraissait irrévocable.

Cependant à ce moment même, son originalité et son apport de nouveauté avaient, sans qu'on le sût, agi sur plusieurs. Le besoin d'émancipation qui se manifestait chez lui ne pouvait être un fait isolé, il devait aussi exister chez d'autres et alors le bruit éclatant dont il était cause, en le mettant en vue, ne pouvait manquer de lui amener ceux-là. Cette obscure germination qui

s'accomplit partout, qui fait que les choses neuves, croyances, doctrines, formes sociales, formes artistiques commencent d'abord à se manifester difficilement chez des individus isolés ou dans de petits groupes, pour s'étendre ensuite peu à peu, devait s'accomplir aussi en faveur de l'esthétique qu'il venait inaugurer. A l'heure même où il semblait à jamais repoussé de tous, il avait ainsi conquis, par affinité, un certain nombre de jeunes gens, qui allaient lui venir comme défenseurs, comme disciples ou comme spectateurs bienveillants.

Il y avait alors à Paris deux jeunes hommes, liés par une amitié d'enfance : Cézanne et Émile Zola. Le premier voulait être peintre et débutait dans son art, le second s'était déjà produit brillamment dans la littérature. Tous les deux dédaignaient les chemins battus. Aussi avaient-ils tout de suite remarqué l'œuvre de Manet et ils avaient ressenti pour l'auteur cette sympathie de jeunes gens vaillants, entraînés d'instinct à se ranger du côté d'un homme jeune comme eux, attaqué brutalement. Leur sympathie devait se traduire en actes. Elle devait conduire le peintre à adopter, après un certain temps, la technique inaugurée par Manet, et en effet, Cézanne qui, en débutant, avait d'abord subi l'influence romantique de Delacroix, puis l'influence réaliste de Courbet, devait finir par se fixer définitivement à la peinture des tons clairs, en pleine lumière et en plein air. Et elle portait Zola l'écrivain, à se servir immédiatement de sa plume, pour se faire, auprès du public, le défenseur du novateur attaqué.

M. de Villemessant dirigeait alors l'*Événement*. C'était, avant la création du *Figaro* quotidien, le premier journal bien informé, paraissant tous les jours, qui fût survenu, avec un caractère littéraire et qui fût rédigé par des écrivains d'opinions libres et diverses. Aussi était-il très en faveur sur le boulevard et parmi les gens de lettres, les gens du monde et des théâtres. Zola avait été chargé par M. de Villemessant, qui recherchait les nouveaux venus, d'y rendre compte du Salon de 1866. Il s'était tout de suite

signalé par l'éclat de son style et le tour donné à sa critique. Ses articles étaient donc fort lus, lorsque dans l'un, publié le 4 mai, on avait vu poindre avec étonnement une théorie sur les artistes originaux, qui ne tendait à rien moins qu'à placer Manet parmi les maîtres. Cet article n'était qu'une préparation, en effet le 7 mai il en paraissait un autre très étudié, du meilleur style de l'auteur, consacré à un éloge enthousiaste de Manet et de ses œuvres. Zola prenant en main la cause de l'artiste que le jury de cette année même repoussait du Salon, le déclarait lui grand peintre, prédisait à ses tableaux, dans l'avenir, une place au Louvre et de plus abîmait à ses pieds, les peintres de la tradition alors au pinacle et adulés du public!

L'article de Zola produisit sur le public du boulevard et de la rue, la même indignation que les tableaux de Manet avaient produite sur celui du Salon. On n'en pouvait croire ses yeux! Dans un journal littéraire, patronné par les raffinés, lire l'éloge de ce réprouvé de Manet, voir qualifier d'œuvres de maître, des créations jugées barbares, d'un affreux réalisme, qui avaient rempli d'horreur les gens de goût et fait rire la ville entière! Le soulèvement fut universel. M. de Villemessant s'entendit dire que s'il ne se séparait de son critique d'art, les lecteurs se sépareraient de son journal. Il prit d'abord un moyen terme, en chargeant un second rédacteur de louer les artistes que le premier avait attaqués. Une telle demi-mesure ne pouvait suffire. On voulait que Zola se tût et lui-même, satisfait du coup qu'il avait porté et se refusant à toute concession, interrompit brusquement son Salon et abandonna le journal.

Son départ fut accueilli comme la juste réparation d'un acte inqualifiable. Il avait agi de la façon la plus désintéressée, en prenant en main la cause de Manet, avec lequel il n'avait eu jusqu'alors aucune relation. Son acte lui avait été inspiré par une sincère admiration, et c'était par vaillance, par puissance de tempérament qu'il avait rompu de front avec l'opinion et avait pris le public



(Bois de T. Beltrand.)

LE FIFRE

comme à la gorge. Mais on ne voulut point croire qu'il en fût ainsi, on lui prêta les mobiles les plus bas. Il n'y eut pas d'accusations auxquelles il ne fut en butte, et son courage lui valut de passer pour un homme de mauvaise foi, manquant de respect à tout ce qui était respectable.

Quelque temps après, M. Arsène Houssaye, qui dirigeait une revue d'art et de littérature la *Revue du XIX*^e^ *siècle*, où il voulait donner place à des articles sensationnels, demanda à Émile Zola une étude spéciale sur Manet. Elle parut dans le numéro de janvier 1867. Zola cette fois-ci avait abandonné toute la partie d'attaque contre les peintres de la tradition, entrée dans les articles de l'*Evénement* et qui avait soulevé une si grande inimitié. Son étude consacrée exclusivemeut à Manet relue aujourd'hui, ne paraît contenir que des vérités très simples. Les jugements qu'il y porte ne pourraient plus soulever d'opposition que chez ces retardataires attachés aux formules tout à fait mortes, mais, au moment où ils parurent, ils firent l'effet de paradoxes. Il s'étendait surtout sur l'*Olympia*, il la louait sans réserve. Cela suffisait pour que l'on jugeât qu'il devait être au fond de mauvaise foi, ne pensant réellement pas un mot de tout ce qu'il écrivait. Olympia et son chat noir avaient suscité une telle réprobation, que la moindre défense en paraissait monstrueuse. Non content de la publicité que ses articles avaient reçue dans l'*Evénement* et dans la *Revue du XIX*^e^ *siècle*, Zola, pour leur assurer la durée, les reproduisit en brochures. Après cette obstination, dans ce qu'on prenait pour une erreur perverse, il fut décidément considéré comme un homme dangereux et la presse entière resta fermée à sa critique d'art.

Manet, sur le moment, ne se trouva avoir rien gagné au plaidoyer de Zola, puisqu'en définitive le public, dans sa colère, les mettait tous les deux au même rang de réprouvés. Mais cette défense retentissante ne l'avait pas moins sorti de l'isolement absolu où il s'était un moment trouvé. Elle allait encourager à venir vers lui les jeunes gens qui, déjà se sentaient certaines affi-

nités et cherchant des voies nouvelles, le prendraient pour porte-drapeau. Il n'était plus seul, Zola était venu comme le premier d'un groupe de combattants qui allait se recruter.

Manet s'était vu interdire le Salon de 1866. En 1867 devait se tenir une exposition universelle où, à côté des produits de l'industrie, on ferait une place aux œuvres d'art. Cette exposition dépassait en importance le Salon annuel. Les artistes de toutes nations mis à côté les uns des autres et destinés à être jugés, outre le public parisien, par des spectateurs du monde entier, devaient éprouver un intérêt particulier à s'y montrer. Manet essaya donc de s'y faire recevoir. Mais le jury appelé à désigner les œuvres admissibles, le repoussa. En 1867 comme en 1866, il allait ainsi être étouffé. Il ne lui restait plus, dans cette extrémité, qu'à se produire quand même, en recourant à une exposition particulière.

Il avait du reste déjà pratiqué une exposition de ce genre au commencement de 1863. Elle avait eu lieu sur le boulevard des Italiens, dans un local que l'on appelait *Chez Martinet*, du nom de son propriétaire, un homme d'initiative qui soutenait les jeunes artistes inconnus ou discutés et prenait leurs tableaux pour les mettre sous les yeux du public. Manet avait groupé chez lui quatorze toiles, parmi lesquelles se voyaient la *Musique aux Tuileries*, le *Vieux musicien*, le *Ballet espagnol*, la *Chanteuse des rues*, *Lola de Valence*. Cet ensemble n'avait eu d'ailleurs aucun succès. Les visiteurs n'y avaient découvert que du « bariolage », selon l'expression employée à cette occasion par Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*. On peut même dire que cette exposition, en indisposant les esprits, avait contribué au refus, que le jury du Salon faisait, quelques semaines après, du *Déjeuner sur l'herbe*.

Mais Manet ne devait jamais se laisser rebuter; sa persistance à vouloir exposer en tout lieu et à montrer ses tableaux en toutes circonstances, devait être inébranlable. Il était convaincu que le public par habitude arriverait à se familiariser avec ses formes et ses procédés et qu'après s'en être d'abord offensé, il finirait par

les trouver bons. Il avait raison au fond, seulement ce changement qu'il attendait sans cesse comme un accident heureux, susceptible de le favoriser à chaque nouvelle exposition, ne devait réellement avoir lieu qu'après une très longue bataille, continuée pendant des années et ne serait obtenu que par ses œuvres accumulées en entier. Toujours est-il qu'avec la détermination de se montrer en toutes circonstances, il ne pouvait se résigner à perdre l'occasion d'une exposition universelle qui s'offrait en 1867, en se laissant étouffer par le refus d'un jury. Il se résolut donc à montrer l'ensemble de ses œuvres et, à cet effet, il fit élever une construction en bois, une sorte de baraque, près du pont de l'Alma. Il avait obtenu l'autorisation de la placer sur une contre-allée de l'avenue qui longe les Champs-Élysées, sur le bord de l'eau. L'autorisation d'en élever une semblable avait été accordée à Courbet qui, de même que Manet, s'était vu fermer les portes de l'Exposition universelle. Placés l'un près de l'autre, ils allaient ainsi tous les deux soumettre leurs œuvres au public, dans un local particulier.

L'exposition au pont de l'Alma s'ouvrit en mai 1867. Elle comptait cinquante numéros, à peu près toute l'œuvre que l'auteur avait produite. C'était un magnifique ensemble de tableaux, qui sont pour la plupart maintenant entrés dans les musées ou ont pris place dans les grandes collections d'Europe ou d'Amérique. Mais le public ne voulut y voir qu'une réunion de choses grossières. Il y retrouvait surtout le *Déjeuner sur l'herbe* et *l'Olympia*, qui l'avaient si profondément offensé et le temps écoulé depuis leur apparition, était trop court pour qu'il pût être amené à modifier son opinion. On ne faisait du reste aucun tri entre les œuvres, on les condamnait en bloc, comme ayant été conçues et exécutées en dehors de toutes les règles du beau. La presse, la caricature s'acharnèrent de nouveau contre Manet et son exposition ne recueillit, parmi le nombre relativement restreint des visiteurs, que railleries et réprobation.

Si on eût été à même de juger avec indépendance et capable de regarder sans prévention, on eût cependant pu se laisser éclairer par la préface du catalogue des œuvres exposées. On eût pu reconnaître, en la lisant, que cette outrecuidance qu'on attribuait à Manet d'homme voulant renverser toutes les règles, pour peindre d'une manière non encore essayée, n'existait que dans l'imagination des détracteurs. Il avait en effet inséré en tête de son catalogue, sous le titre de *Motifs d'une exposition particulière*, un appel au public. On y trouve une vue si juste sur son caractère et sur celui de son œuvre, que nous le reproduisons en entier :

« Depuis 1861, M. Manet expose ou tente d'exposer.

« Cette année il s'est décidé à montrer directement au public l'ensemble de ses travaux.

« A ses débuts au Salon, M. Manet obtenait une mention. Mais ensuite il s'est vu trop souvent écarté par le jury, pour ne pas penser que si les tentatives d'art sont un combat, au moins faut-il lutter à armes égales, c'est-à-dire pouvoir montrer aussi ce qu'on a fait.

« Sans cela, le peintre serait trop facilement enfermé dans un cercle dont on ne sort plus. On le forcerait à empiler ses toiles où à les rouler dans un grenier.

« L'admission, l'encouragement, les récompenses officielles sont en effet, dit-on, un brevet de talent aux yeux d'une partie du public, prévenue dès lors pour ou contre les œuvres reçues ou refusées. Mais, d'un autre côté, on affirme au peintre que c'est l'impression spontanée de ce même public qui motive le peu d'accueil, que font les divers jurys à ses toiles.

« Dans cette situation, on a conseillé à l'artiste d'attendre.

« Attendre quoi ? Qu'il n'y ait plus de jury.

« Il a mieux aimé trancher la question avec le public.

« L'artiste ne dit pas aujourd'hui : Venez voir des œuvres sans défauts ; mais : Venez voir des œuvres sincères.

« C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression.

« M. Manet n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté au contraire, parce qu'il y a un enseignement traditionnel de formes, de moyens, d'aspects de peinture, et que ceux qui ont été élevés dans de tels principes n'en admettent plus d'autres. Ils y puisent une naïve intolérance. En dehors de leurs formules, rien ne peut valoir, et ils se font non seulement critiques, mais adversaires et adversaires actifs.

« Montrer est la question vitale, le *sine qua non* pour l'artiste, car il arrive, après quelques contemplations, qu'on se familiarise avec ce qui surprenait, et, si l'on veut, choquait. Peu à peu on le comprend et on l'admet.

« Le temps lui-même agit sur les tableaux avec un insensible polissoir et en fond les rudesses primitives.

« Montrer c'est trouver des amis et des alliés pour la lutte.

« M. Manet a toujours reconnu le talent là où il se trouve et n'a prétendu ni renverser une ancienne peinture ni en créer une nouvelle. Il a cherché simplement à être lui-même et non un autre.

« D'ailleurs M. Manet a rencontré d'importantes sympathies et il a pu s'apercevoir combien les jugements des hommes d'un vrai talent lui deviennent de jour en jour plus favorables.

« Il ne s'agit donc plus, pour le peintre que de se concilier le public dont on lui a fait un soi-disant ennemi. »

Mai, 1867.

Quand Manet disait : « M. Manet n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, *qui ne s'y attendait pas*, qu'on a protesté au contraire », quand il disait encore : « M. Manet a toujours reconnu le talent là où il se trouve et n'a prétendu ni renverser une ancienne peinture, ni en créer une nouvelle. Il a cherché simplement à être lui-même et non un autre, » il exprimait de bonne foi une par-

faite vérité. L'idée de révolte personnelle, pour se soustraire aux préceptes des ateliers et à une tradition qu'il jugeait vieillie, lui était certes venue et lui appartenait, mais non celle qu'on lui prêtait, de chercher, avec outrance, à heurter les règles de tout temps observées. Rien n'était plus éloigné de son esprit. Jamais il n'avait entendu protester, de manière à froisser le public et à se l'aliéner. La situation de réprouvé qu'on lui faisait, lui était au contraire odieuse. Il ne demandait qu'à conquérir le public, il avait toujours pensé qu'il y parviendrait. Il ne pouvait même s'expliquer comment les œuvres qu'il produisait, en suivant sa pente naturelle, pouvaient être répulsives et pourquoi on s'indignait à leur vue. Aussi s'attendait-il toujours à voir le public revenir à de meilleurs sentiments à son égard. Chaque fois qu'un défenseur, un disciple parmi les jeunes ou un simple spectateur bienveillant se déclarait, il accueillait ces marques isolées avec une satisfaction hors de leur importance, croyant y voir le point de départ du changement envers lui, sur lequel il comptait toujours.

Jamais en effet personne n'a peint avec plus de sincérité et, pour une part, avec plus de naïveté que Manet, jamais personne n'a, le pinceau à la main, absorbé par le sujet, cherché à le rendre plus fidèlement. Le dissentiment survenu entre le public et lui provenait donc d'une différence de vision. Manet et les autres ne voyaient pas de la même manière, leurs yeux ne percevaient pas de semblables images. Or, dans ce désaccord, c'était le peintre qui avait raison. Quand on disait, ce nouveau venu ne peut cependant être dans le vrai contre le peuple entier, qui le condamne et qui serait lui dans l'erreur, c'était bien réellement le nouveau venu, qui avait raison contre tous les autres, qui avaient tort, qui voyaient et jugeaient mal.

Les autres ne promenaient autour d'eux que des yeux éteints, tandis que Manet possédait une vision éclatante. Les choses lui apparaissaient en pleine lumière, avec une splendeur exceptionnelle. La nature l'avait réellement doué d'une manière spéciale

et, par là, l'avait créé pour être peintre, dans le grand sens du mot. C'est ce que Zola avait tout d'abord reconnu et qu'il criait à la foule, en lui disant : « Manet possède un tempérament à part, il est doué d'une vision inattendue. L'exception qui vous le rend antipathique, est la raison même de sa supériorité. Elle doit le faire prédominer sur les artistes de cette tradition banale et de ces pastiches courants, que vous admirez, parce qu'ils sont à l'unisson de votre platitude, mais qui, n'ayant ni originalité, ni invention, ne sauraient vivre ».

La faculté de voir à part ne venait chez Manet, ni d'un acte raisonné, ni d'un effort de volonté, ni du travail. Elle était le fait de la nature. Elle était le don. Elle correspondait chez lui, peintre, à la supériorité qui, chez l'écrivain crée le poète, l'homme à part, exceptionnellement inspiré. On peut apprendre le métier de la peinture et parvenir à peindre,on peut apprendre la versification et réussir à faire des vers, mais cela ne permettra à personne, qui n'a été spécialement doué, de se dire peintre ou poète, au sens élevé du mot. Manet avait été doué par la nature pour être peintre. Il voyait les choses dans un éclat de lumière que les autres n'y découvraient pas, il fixait sur la toile les sensations qui avaient frappé son œil. En le faisant il agissait inconsciemment, puisque ce qu'il voyait, lui venait de son organisation. Rien n'était donc plus faux que de l'accuser de s'adonner à ce qu'on appelait la peinture bariolée, de propos délibéré, et par pur désir d'attirer l'attention.

Pour une part, l'originalité qui soulevait le public contre lui était donc l'effet d'une manière d'être organique, à laquelle il obéissait sans y pouvoir rien changer, mais pour l'autre, elle venait de l'esthétique particulière qui le guidait et qui alors, était le résultat d'une préférence. Aussi bien le choix lui en avait été dicté, en partie, par l'étude des devanciers, avec lesquels ses penchants l'avaient fait entrer plus spécialement en contact. Cet homme accusé d'ignorance, avait étudié, comparé, copié



DESSIN D'APRÈS RAPHAEL.

dans les musées. Il avait fait des voyages pour connaître les maîtres étrangers. Ses affinités l'avaient porté vers Frans Hals parmi les Hollandais, les Vénitiens parmi les Italiens, Velasquez et Goya parmi les Espagnols. Or l'esthétique qui était sienne, avait aussi été la leur.

Tous ceux-là en effet avaient étudié la vie autour d'eux, s'étaient tenus dans le monde de leur temps, avaient peint les hommes de leur milieu, avec les costumes qu'ils portaient. Ce grossier réalisme que le public prétendait trouver chez Manet, pour lequel il l'accablait d'injures, n'était, sous une forme adaptée à des conditions nouvelles, que la peinture du monde vivant, telle que l'avaient connue les Hollandais, les Vénitiens et les Espagnols. Whistler a très bien dit, dans son *Ten o'clock*, que tous ceux-là avaient su reconnaître la beauté, dans les conditions de vie les plus diverses : « Comme Rembrandt quand il découvrait une grandeur pittoresque et une noble dignité au quartier juif d'Amsterdam, sans regretter que ses habitants ne fussent pas des Grecs. Comme Tintoret et Paul Veronèse parmi les Vénitiens, ne s'arrêtant pas à changer leurs brocarts de soie, pour les draperies classiques d'Athènes. Comme Velasquez à la cour de Philippe, dont les Infantes habillées de jupons inesthétiques, sont artistiquement de la même valeur que les marbres d'Elgin. » Ainsi cette accusation élevée contre Manet de violer toutes les règles jusqu'à ce jour admises, ne venait que de la médiocrité de vision du public, que de son étroitesse de jugement, que de son ignorance du passé, que de son amour de la routine et de sa complaisance pour la banalité.

Manet n'avait jamais connu cette révolte contre les règles et contre les maîtres qu'on lui prêtait. Personne n'admirait plus que lui les vrais maîtres modernes, Ingres, Delacroix, Courbet. Personne n'avait plus étudié que lui les maîtres anciens, pour lesquels il se sentait de l'affinité. Il tenait d'ailleurs à proclamer lui-même, en toutes circonstances, le respect qu'il ressentait pour

les grands artistes ses contemporains et ses devanciers. Il n'était pas plus en dehors des réelles données de l'art que Wagner, qui a subi, en partie, les mêmes reproches que lui. Tout le monde voit aujourd'hui que Wagner n'a fait que développer la musique allemande, que loin d'être en contradiction avec le passé, il s'appuie en partie sur lui. Il a repris, par la liaison étroite du drame écrit et de la musique, le système de Glück et, pour l'orchestration et la polyphonie, s'est d'abord inspiré des dernières œuvres de Beethoven. Wagner n'a été en révolte que contre la banalité, la platitude et les formules triviales de son temps. Il en a été de même de Manet, il était en révolte contre le soi-disant grand art traditionnel et un prétendu idéal qu'il jugeait décrépits et sans avenir. Il s'était personnellement mis à rechercher un renouveau, en s'appuyant sur l'observation du monde vivant. Par là il continuait l'école française et, à la suite des vrais maîtres qui, dans ce siècle, l'ont développée, lui faisait faire un pas en avant.

On voit très bien cela maintenant, mais au moment, en 1867, où le public avait sous les yeux un ensemble d'œuvres qui lui eût déjà permis de le voir, ses préjugés et son ignorance l'en empêchaient, et il continuait et devait continuer longtemps à poursuivre Manet de ses railleries et de ses insultes.

VII

DE 1868 A 1871

Manet au cours des neuf années où, depuis 1859, il avait présenté des tableaux aux Salons ou expositions officielles, les avait vu repousser quatre fois et accepter seulement trois. Mais sa persistance à vouloir se montrer, sa décision, à l'occasion de l'Exposition universelle, de mettre sa production entière sous les yeux du public, le bruit énorme qui s'était fait autour de son nom, lui avaient créé une importance assez grande, pour qu'il devînt à peu près impossible de le proscrire plus longtemps. En outre certains, tout en condamnant d'avance ses œuvres, exprimaient cependant le désir de les voir. D'autres, par pure générosité et esprit de justice, frappés de la persévérance d'un homme se tenant obstinément sur la brèche, eussent sûrement protesté contre les rigueurs du jury, si elles se fussent renouvelées. Toutes ces causes devaient donc amener en faveur de Manet, un changement dans la conduite des jurys, tellement qu'après avoir vu ses tableaux refusés systématiquement aux Salons, il devait maintenant les voir, comme règle, admis et les refus qui pourraient encore l'atteindre, ne surviendraient plus que comme des exceptions. En 1868, il présente au Salon deux tableaux : le *Portrait d'Émile Zola*, et *Une jeune Femme*, qui sont donc reçus.

Le *Portrait d'Émile Zola* était, comme le *Fifre* de l'année précédente, un de ces puissants morceaux de peinture qui n'eussent pu manquer d'être admirés, par des spectateurs en état de

juger sainement. Il souleva de nécessité cette sorte d'opposition qui accueillait les œuvres de son auteur, cependant les critiques se trouvèrent accompagnées de réserve. On ne put s'empêcher de remarquer la tête pleine de vie et de fermeté, où se révélait la force de caractère du modèle. La facture de diverses parties d'une superbe pâte, ne pouvait non plus manquer de frapper certains artistes, plus ouverts que les autres. Ceux-là reconnaissaient que Manet possédait des qualités natives de peintre, mais après avoir autrefois déclaré qu'il en faisait un usage absolument détestable, ils commençaient à concéder que l'usage devenait moins mauvais. En somme le portrait ne souleva qu'une opposition mitigée.

Toutefois, comme on ne faisait ces concessions qu'à contre cœur, ayant devant soi deux tableaux à juger, on se dédommageait sur l'autre, que l'on condamnait alors sans réserve. Il s'agissait d'une jeune femme en pied, de grandeur naturelle, vêtue d'un peignoir rose. Le visage laissait voir ce type spécial qui apparaissait sur les têtes peintes par Manet, comme une marque de famille, mais qui constituait précisément une de ces particularités ayant le don d'exaspérer. A côté de la femme était placé un perroquet sur un perchoir. Une telle fantaisie ne pouvait manquer non plus d'irriter, aussi la jeune femme fut-elle fort mal traitée par le public, qui la dénomma impoliment, la *Femme au perroquet*.

En 1869 Manet envoya au Salon le *Balcon* et le *Déjeuner*. Le *Balcon* souleva le mépris du public, à un tel point qu'on put croire que son auteur n'avait fait aucun progrès auprès de lui. Ce n'était plus cette colère qu'avaient vue le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia*, le sujet ne la comportait pas, mais de la pure raillerie. On éprouvait le besoin de rire, aussi une gaieté bruyante régnait-elle dans l'attroupement, qui existait en permanence devant le tableau. Il représentait deux jeunes femmes, l'une assise, l'autre debout, sur un balcon, avec un jeune homme debout par derrière, au second plan. Le balcon était peint en vert et aux pieds des

femmes se trouvait un petit chien. Il semble étrange qu'une telle scène pût causer, à première vue, de l'hilarité. L'intérêt à y prendre résidait évidemment dans la valeur en soi de la peinture et dans les particularités de facture. Mais ce sont là des points qui échappent au public, à peu près en tout temps, et qui échappaient entièrement au public de cette époque, en présence de Manet.

Il ne venait à l'esprit de personne non plus de se demander pourquoi chaque année, on retournait devant ses tableaux et on les choisissait de préférence à tous autres pour se rencontrer. On eût pu se dire, avec un peu de réflexion, que cette singularité de composition et de facture, que cette lumière éclatante qui les faisaient ressortir et attiraient le public, étaient précisément la preuve chez l'artiste de ces facultés exceptionnelles, que seuls possèdent les vrais maîtres. Mais le public subissait l'attraction sans s'inquiéter d'en chercher la cause et une fois devant les œuvres, il se mettait d'abord à railler. Le balcon vert cette fois-ci lui paraissait une horreur. Avait-on jamais vu un balcon vert! Les deux femmes étaient, disait-on, désagréables de figure et mal fagotées et le chien à leurs pieds devenait un petit monstre, aussi en dehors du bon sens que le chat de l'*Olympia*.



ÉTUDE POUR LE BALCON.

C'est que le public le prenait de haut avec Manet. Il le traitait en fort petit garçon. Il entendait le relever de ses erreurs et lui

apprendre les règles de son art qu'évidemment il ignorait. Pensez, donc ! avec lui on avait affaire à un homme méprisant le grand art traditionnel, qu'on considérait seul comme de l'art véritable. C'étaient des scènes de la vie de chaque jour qu'il s'acharnait à peindre. Il ne pouvait dès lors en imposer. Ah ! en présence des œuvres du grand art, il en était autrement. Là le respect régnait. On entrait dans l'ordre des choses qu'on disait idéalisées. Or le public se rendait assez compte de son infirmité, pour savoir qu'il était, lui, incapable d'idéalisation. Il respectait donc de confiance les œuvres crues idéalisées comme supérieures. Puis les sujets mythologiques ou historiques, les costumes et les draperies prises hors des formes familières, le tenaient encore sur la réserve et l'empêchaient de se croire juge. Il passait ainsi devant les tableaux du soi-disant grand art traditionnel, aux formes soi-disant idéalisées, sans trop savoir s'il se plaisait ou non à les regarder, mais respectueux et admirant de confiance. Alors il arrivait devant les toiles de Manet et son attitude changeait. Il n'était plus retenu ici par rien, de manifester son opinion. Il ne s'agissait plus de dieux et de héros, on avait sous les yeux des hommes ordinaires, vêtus comme le commun des mortels. Aussi le public se croyait-il apte à prononcer en toute sûreté et il s'en donnait à cœur joie. C'étaient des femmes, et toutes les femmes se prenaient à regarder comment étaient façonnées leurs robes, qu'elles déclaraient affreuses, et les hommes clamaient que ces femmes n'étaient point jolies et désirables, puis on passait aux accessoires, pour les trouver ridicules et au petit chien, pour le juger comique. Aller rire devant le *Balcon* était devenu un des plaisirs du Salon.

Le *Balcon* attirait tellement l'attention que le *Déjeuner* demeurait comme négligé. Un jeune homme vêtu d'un veston de velours s'y trouvait placé sur le devant, appuyé contre une table encore servie, tandis qu'un homme assis et une servante debout, se voyaient au second plan. C'était son beau-frère Léon Leenchoff

qui avait posé pour le jeune homme en veston de velours. Le tableau était peint dans une donnée générale de tons gris et noirs s'harmonisant, que le public eût pu être plus particulièrement porté à accepter. Il est même probable que, comme le portrait de Zola de l'année précédente, il eût rencontré une certaine faveur, si le soulèvement que causait le *Balcon* n'eut été tellement violent, qu'il s'étendait à lui.

Cependant maintenant que Manet, ayant comme forcé l'entrée des Salons, s'était pendant deux ans remis en vue, il devenait définitivement l'homme, qui personnifiait le mouvement de révolte contre la tradition et la routine des ateliers. Il voyait donc venir vers lui, en admirateurs, ces artistes possédés eux aussi du besoin de l'originalité et à la recherche de voies nouvelles.

Une des adhésions qu'il recueillit alors, fut celle de Mlle Berthe Morizot. Née à Bourges en 1841, elle appartenait à une famille de vieille bourgeoisie. Une vocation décidée l'avait portée vers la peinture. Son premier maître avait été Guichard, puis elle avait profité des conseils de Corot. Elle avait exposé aux Salons de 1864, 65, 66, 67 des tableaux remarqués de certains critiques. Tout en venant se rattacher à Manet, il ne faudrait point la donner comme étant devenue véritablement son élève. Manet qui avait en aversion la tradition des ateliers, qui était l'indépendance même, n'eût pu se prêter à enseigner régulièrement, mais par la montre de sa peinture aux Salons d'abord, puis par ses conseils et sa sûreté de jugement, il devait, sans se transformer en professeur, agir sur un grand nombre d'artistes, en voie de se former ou déjà formés. Mlle Morizot était


MLLE BERTHE MORIZOT.

du nombre. Elle devait subir son influence dans toute sa plénitude, pour arriver à peindre comme lui dans les tons clairs, sans l'intervention des ombres traditionnelles. Mais tout en se transformant de manière que ses œuvres doivent être rangées comme parenté, tout à côté de celles de l'initiateur, elle a toujours su garder son originalité. C'était une femme distinguée, d'un grand charme et d'une exquise sensibilité. Ses qualités féminines se retrouvent dans sa peinture, qui est raffinée et cependant sans ce manièrisme et cette sécheresse qu'on peut reprocher généralement aux artistes de son sexe. Elle allait se placer au premier rang dans l'école née sous l'influence de Manet, qui devait prendre le nom d'Impressionniste.

Une grande intimité s'établit entre la famille de la jeune femme et celle du peintre et quelques années après, elle épousa son frère cadet Eugène. Tout en lui donnant des conseils, Manet toujours à la recherche de modèles variés et caractéristiques, s'était immédiatement emparé d'elle pour la placer dans ses tableaux. Elle lui avait donné ainsi la femme assise dans le *Balcon*, qui excitait précisément au Salon de 1869 une telle raillerie. Il peignit encore d'elle en 1870 un grand portrait en pied, exposé au Salon de 1873 sous le titre le *Repos* et en outre plusieurs portraits, à diverses époques, en buste ou en tête.

Un des tout premiers à se rallier à l'art de Manet et à comprendre la valeur de son système de peindre en tons clairs juxtaposés, avait été Camille Pissarro. Né en 1830, il avait présenté aux Salons des tableaux dès 1859 et avait été reçu cette année-là. Depuis il s'était vu plusieurs fois repoussé, en particulier au Salon de 1863 et s'était alors trouvé le compagnon de Manet, au Salon des refusés. Il prenait tout de suite la défense du *Déjeuner sur l'herbe* et de l'*Olympia*, parmi les jeunes artistes et les hommes de sa connaissance s'intéressant aux choses d'art. A l'écart des voies battues, il ne pouvait manquer d'accueillir avec joie la manifestation de formules nouvelles. Il fit personnellement la connaissance de Manet en 1866, il entra alors avec lui

LE BON BOCK

Salon de 1873



en relations amicales suivies. Il se sentait surtout porté vers la peinture de paysage et devait s'y faire une place de maître par la sincérité de l'observation, le sentiment de la nature agreste et le charme rustique, que laisseraient voir ses œuvres.

En 1862 quatre jeunes gens, Claude Monet, Renoir, Bazille, Sisley se rencontraient dans l'atelier de Gleyre et s'y liaient d'amitié. Ils devaient après cela subir les mêmes influences, se faire une même esthétique et se développer concurremment. Au moment où ils cherchaient encore leur voie, Manet était en pleine production, aussi sa manière de peindre en clair devait-elle avoir sur eux une influence décisive.

Claude Monet en particulier étant allé voir l'exposition faite chez Martinet en 1863 d'un ensemble d'œuvres de Manet, en avait reçu une véritable commotion. Il avait tout de suite reconnu que là étaient ses affinités. Il s'était donc mis à peindre en tons clairs et, comme il était porté vers la peinture de paysage, il s'était mis, en même temps, à peindre en plein air. L'adoption des tons clairs et de la pratique du plein air étaient alors des particularités assez neuves, pour ne pouvoir manquer d'attirer l'attention sur celui qui les employait. Aussi lorsque Claude Monet apparut pour la première fois au Salon, en 1865, avec deux marines, fut-il remarqué. C'était l'année même où Manet faisait un si grand bruit avec son *Olympia*. Il avait complètement ignoré l'existence de Monet, plus jeune que lui de huit ans et resté jusqu'alors inconnu. Il découvrit au Salon les deux marines, les voyant signées d'un nom si semblable au sien, il crut à une sorte de plagiat et s'éleva d abord contre leur auteur, en demandant avec humeur, autour de lui : « Quel est ce Monet qui a l'air de prendre mon nom et qui vient ainsi profiter du bruit que je fais? » Monet au su de ces interrogations, prit grand soin d'accoler, en toutes circonstances, son prénom de Claude à son nom patronymique, pour se bien distinguer et empêcher toute confusion avec le quasi homonyme.

Les deux hommes restèrent après cela près d'un an sans se rapprocher, lorsqu'en 1866 Monet, conduit par Zacharie Astruc, alla voir Manet dans son atelier et, à partir de ce moment, les relations les plus amicales s'établirent entre eux. A cette époque Renoir, Bazille et Sisley entraient également en rapports avec Manet et ainsi le groupe des quatre amis d'abord formé dans l'atelier de Gleyre, se trouva tout entier uni à lui.

Pissarro, Claude Monet, Renoir, Berthe Morizot, Cézanne, Sisley, étaient des peintres qui devaient partir du point de départ de la peinture claire, dont ils auraient reçu l'exemple de Manet, pour aller en avant dans une voie qui devait les conduire à ce que l'on appellerait l'Impressionnisme, mais Manet, sans les influencer d'une manière aussi directe, par son initiative de peindre les scènes du monde vivant, devait cependant agir sur certains autres artistes qui, le voyant entrer dans des voies nouvelles, allaient sentir qu'il leur conviendrait à eux aussi de s'y engager. Tel était Degas, de deux ans environ plus jeune que lui, doué d'une puissante originalité et, d'une manière d'être très tranchée. Si Manet devait être surtout peintre, Degas devait être surtout dessinateur. Il avait été élève de Lamothe et de l'École des Beaux-Arts. Sous l'influence du premier enseignement, il semblait devoir se tenir à la rigide tradition classique. Parmi ses productions de jeunesse, se trouvent des dessins exécutés selon les procédés d'Ingres. Il avait aussi, de bonne heure, fait une copie de l'*Enlèvement des Sabines* du Poussin qui, par sa fidélité et sa précision, avait révélé ses dons natifs de dessinateur. Puis, commençant à produire des œuvres personnelles, il avait peint un tableau d'histoire, où Sémiramis avait formé le sujet. Tout paraissait donc indiquer qu'il se consacrerait aux sujets classiques et à la peinture d'histoire. Mais il avait l'esprit trop ouvert pour ne pas arriver à reconnaître que la tradition classique était épuisée. Il voyait en même temps apparaître, avec l'art de Manet, une esthétique nouvelle, appropriée aux besoins nouveaux. Aussi délaissant la voie de la tradition où il était

d'abord entré, s'engageait-il lui aussi, sans esprit de retour, dans celle de l'observation du monde vivant.

Une grande amitié s'était établie entre Manet et Fantin-Latour, quoiqu'ils différassent profondément. Manet se montrait surtout vif dans ses allures, homme d'impulsion et de saillie, Fantin-Latour demeurait au contraire replié sur lui-même, porté à la rêverie et à la mélancolie. Les deux hommes s'étaient probablement senti attirés l'un vers l'autre par le contraste même existant entre eux. Leur liaison datait de 1857. Elle s'était nouée au Louvre où Fantin travaillait assiduement, persuadé que les meilleures leçons étaient à trouver auprès des vieux maîtres. Ils s'étaient d'abord rencontrés copiant les mêmes tableaux des Vénitiens, vers lesquels une commune admiration les avait portés. L'amitié ainsi commencée s'était resserrée à l'occasion du Salon de 1861, où ils avaient été reçus ensemble et à l'occasion de celui de 1863, où ils avaient été tous les deux refusés. Fantin-Latour devait garder son originalité en face de Manet. Il peignait dans des tons gris qui lui étaient propres. Il avait exécuté, sous le titre d'*Hommage à Delacroix*, une composition mise au Salon de 1864, où un certain nombre de jeunes artistes étaient groupés autour d'un buste de Delacroix et il y avait fait figurer Manet au premier plan. Il peignait aussi un portrait de son ami, exposé au Salon de 1867.

C'était un groupement qui se formait d'hommes pénétrés du besoin d'émancipation et unis par un même désir de trouver des voies nouvelles, Manet, par la renommée qu'on lui avait faite de révolté, devenait celui vers lequel les autres convergeaient. Il servait à les rallier et à les tenir ensemble. Le café Guerbois, aux Batignolles, à l'entrée de l'avenue de Clichy, devint le lieu choisi pour se réunir. Manet qui habitait dans le voisinage, y venait fréquemment le soir. Le vendredi était le jour spécial, où l'on se rencontrait plus volontiers. A côté des peintres se voyaient des graveurs, Desboutins, Belot, un sculpteur poète, Zacharie Astruc. Aux artistes se joignaient des hommes de lettres; Duranty,

romancier et critique de l'école dite alors réaliste, y était fort assidu, on y trouvait aussi Zola, Cladel, Philippe Burty, Vignaux, Babou. D'autres, en assez grand nombre, y apparaissaient visiteurs irréguliers, plus ou moins liés d'amitié ou d'opinion avec les assidus du lieu.

Ces hommes se trouvaient là groupés, sur la hauteur de la place Clichy, comme sur une sorte de Mont Aventin. La grande ville au-dessous d'eux leur était hostile, elle semblait vouloir à jamais leur rester fermée. Mais ils possédaient la force de la jeunesse, ils avaient foi en l'avenir, ils se sentaient au-dessus du mépris et des railleries. L'isolement ne les effrayait point. Manet avait l'habitude de dire: « Il faut être mille ou seul. » Ils portaient véritablement en eux des éléments de renouveau et des germes de vie, et ils devaient, à la longue, réaliser leur rêve de conquérir la grande ville, qui maintenant les repoussait.

En 1870, Manet exposa au Salon deux tableaux, la *Leçon de musique* et le *Portrait de Mlle E. V.* (Eva Gonzalès).

La *Leçon de musique* était un sujet très simple, une scène à deux personnages de grandeur naturelle. Le maître qui donne la leçon, un jeune homme, est assis sur un divan. Il pince de la guitare pour accompagner l'élève, une jeune femme, placée près de lui, suivant du doigt, sur un cahier de musique, l'air qu'elle chante. Manet selon son habitude de renouveler constamment ses modèles et de les choisir à physionomie tranchée, avait fait poser Zacharie Astruc pour le maître de musique. Il avait déjà peint un portrait de lui en 1863. Zacharie Astruc alors mêlé, en la double qualité de sculpteur et de poète, aux luttes du groupe rassemblé autour de Manet, possédait une tête caractéristique de méridional et était un modèle toujours prêt. Manet, l'introduisait donc dans sa *Leçon de musique*. Ce jeune homme et cette jeune femme assis simplement l'un près de l'autre, ne pouvaient donner lieu à de bien vifs commentaires. Aussi le tableau ne souleva-t-il point la tempête et les railleries, comme le *Balcon* du Salon précédent; d'ailleurs il ne

plut à personne et ne reçut qu'un accueil froidement méprisant.

Entre les deux tableaux exposés annuellement par Manet, il y en avait toujours un qui attirait plus spécialement les regards, devant lequel la foule se tenait plus compacte, et cette année-ci ce fut le *Portrait de Mlle E. V.* (Eva Gonzalès). Manet a peint en Mlle Gonzalès la seule élève qu'il ait réellement eue et qu'il ait à peu près entièrement formée. Je dis à peu près, parce que la jeune fille, avant de se mettre sous sa direction, avait déjà reçu certaines leçons du peintre Chaplin. C'était une personne d'une beauté éclatante, à la Marie-Thérèse. Elle était fille d'Emmanuel Gonzalès, romancier et secrétaire de la Société des gens de lettres. Elle devait bientôt épouser le graveur Guérard et mourir toute jeune, de suites de couches. Elle était parvenue assez rapidement, sous la direction de Manet, à peindre d'une manière vigoureuse, mais elle n'a pu produire que quelques œuvres avant de mourir.

Eva Gonzalès avait été représentée par Manet de grandeur naturelle, assise devant un chevalet, peignant un bouquet de fleurs, vêtue d'une robe blanche; le fond était en gris clair et par terre s'étendait un tapis bleu azur. Le tableau se trouvait donc exécuté en pleine clarté, les couleurs diverses s'y trouvaient juxtaposées, comme toujours, sans transition et sans atténuation de demi tons. Aussi cet arrangement offusquait-il, les visiteurs le déclaraient brutal et criard. Il fallait vraiment que le public, habitué depuis de longues années aux ombres opaques que les peintres étendaient alors sur leurs toiles, se fût fait des yeux d'oiseau de nuit, pour que ce portrait d'Eva Gonzalès lui déplût. Si véritablement le tableau était peint tout en clair, il n'offrait cependant rien de heurté et de violent, l'ensemble était d'une grande tenue. On me permettra de reproduire le jugement qu'il me suggérait dans le moment, que publiait l'*Électeur libre* du 9 juin 1870 : « Nous déclarons, en face de ce portrait, qu'il nous est absolument impossible de comprendre ce qui peut exciter ce parti-pris de dénigrement de tout ou partie du public. Le ton de l'ensemble

n'est nullement cru ou criard, tout au contraire la robe blanche de la jeune fille, d'un ton éteint, se marie harmonieusement avec le tapis d'un bleu azuré et avec le fond gris du tableau ; la pose est naturelle, le corps plein de mouvement et quant aux traits du visage, si on leur retrouve le type d'une saveur si particulière qui est celui de M. Manet, ce type est au moins cette fois-ci plein de vie et ne manque pas d'élégance. »

Ces réflexions, maintenant que le tableau revu n'excite plus aucune désapprobation, peuvent sembler banales, mais lorsqu'elles parurent, dans un journal grave, elles firent l'effet de paradoxes. C'est du reste avec une peine extrême que je les avais fait accepter, et je raconterai comment j'y étais parvenu, ce qui me donnera l'occasion de faire connaître la conduite que la presse tenait alors à l'égard de Manet. Tous les ans, lorsque le Salon s'ouvrait, les journaux illustrés et les feuilles de la caricature, avant d'avoir rien examiné, se livraient à un débordement de charges et de dessins grotesques, aussi offensants que possible. Manet était traité comme le dernier des rapins, produisant des œuvres simplement bouffones. Les grands journaux se taisaient, passaient son exposition sous silence ou s'ils en parlaient, c'était pour montrer leur supériorité, pour faire la leçon au peintre et lui enseigner les règles de son art, qu'évidemment il ignorait. On voulait bien quelquefois lui reconnaître des dons naturels, mais pour déclarer aussitôt qu'il en faisait le plus mauvais usage. Telle était l'attitude des grands journaux, qui se respectaient encore assez pour ne pas trop s'abandonner aux injures. Dans les autres d'ordre secondaire, où la critique du Salon était confiée à des écrivains de rencontre ou aux premiers venus, on se livrait aux attaques les plus grossières. Le pire des malfaiteurs eût pu à peine exciter une poursuite aussi féroce, se reproduisant d'année en année.

Parmi les amis de Manet cette conduite de la presse causait une colère sans mélange. Le public on n'en parlait pas, on ressentait pour sa stupidité un tel mépris. Mais ces journalistes, qui



LE JARDIN, 1870.

faisaient la leçon aux autres, qui se targuaient auprès de leurs lecteurs de lumières spéciales et qui, incapables de compréhension, n'étayaient leurs critiques que sur des insultes! Ceux-là étaient de purs criminels. Cependant que faire ! depuis la réprobation que Zola avait soulevée par ses articles, la presse entière demeurait fermée. Les directeurs de journaux faisaient bonne garde et tous les projets qu'on formait autour de Manet pour s'insinuer dans certaines feuilles, restaient vains.

J'étais alors lié d'amitié avec les frères Picard. Ernest Picard le député, avait fondé avec un groupe de parlementaires un journal, l'*Électeur libre*, dont son frère Arthur était devenu rédacteur en chef. Je m'avisai d'aller trouver ce dernier et je convins avec

lui de faire, pour son journal, le compte-rendu du Salon de 1870. Ma collaboration serait gratuite, ce qui m'assurerait la liberté entière de mes jugements. Il ne se doutait point que mon intention fût de défendre Manet. Deux articles avaient paru, dont il s'était montré satisfait, mais avant que je n'eusse écrit le troisième, quelqu'un était allé le trouver et lui avait dit qu'il pouvait s'attendre à ce qu'étant l'ami de Manet, j'entreprisse son éloge. Un matin je vois entrer chez moi Arthur Picard tout effaré, qui me demande si j'avais réellement l'intention, comme on le croyait, de louer Manet, dans un journal aussi respectable que le sien, s'adressant à des lecteurs aussi choisis, etc., etc. Je lui répondis qu'en effet je me proposais d'écrire un article spécial sur Manet, où, selon la convention qui m'assurait la liberté de mes jugements, je dirais de ses œuvres le bien que j'en pensais. Mon visiteur abasourdi me déclara alors, que quand nous avions conclu notre arrangement, il n'avait été question de rien de semblable, que Manet et sa peinture étaient des choses à part et qu'il n'avait jamais pu venir à son esprit que, dans un journal tel que le sien, qui que ce soit chercherait à en faire l'éloge. Il se refuserait donc à publier un article, qui soulèverait l'indignation de ses lecteurs. Après altercation, aucun de nous ne voulant céder, je lui dis que je renonçais à continuer la critique du Salon et qu'il eût à en charger qui bon lui semblerait. Quand il vit que le Salon commencé allait rester interrompu, après deux articles qui annonçaient une suite, il fut obligé de se radoucir. Bref nous transigeâmes. Il accepterait l'éloge, à condition qu'il fût tellement atténué et enveloppé de circonlocutions, que les lecteurs n'en fussent pas trop offensés. J'écrivis mon article sur ces données et il l'inséra dans son journal.

Le Salon de 1870 contenait un tableau important, que Fantin-Latour exposait sous le titre d'*Un atelier aux Batignolles*. C'était un de ces arrangements, tels qu'il en avait déjà peints, dans son *Hommage à Delacroix*, où se trouvaient réunis des

hommes ayant des goûts communs. L'*Atelier aux Batignolles* représentait donc Manet assis devant un chevalet, en train de peindre et, groupés autour de lui, les artistes et écrivains, qui avaient subi son influence ou étaient devenu ses défenseurs. On y voyait figurer Émile Zola, Claude Monet, Renoir, Bazille, Zacharie Astruc, Maître et Scholderer. Le tableau attira particulièrement l'attention. Il était peint dans une note générale grise et dans cette donnée réaliste qui, se produisant alors comme des choses neuves, eussent suffi à le faire remarquer. En outre il venait offrir au public l'image de ces hommes révoltés qui l'intriguaient, et il éprouvait du plaisir à pouvoir enfin les connaître. On avait appris vaguement, par les révélations de la presse, que dans un certain café des Batignolles, un groupe d'hommes se réunissait autour de Manet. Or pour le public, il ne pouvait se dire et se préparer, dans de telles réunions, que des choses bizarres. Les Batignolles avaient d'ailleurs paru aux Parisiens, de la ville en bas, un lieu fort bien adapté à pareille société, car habiter ou fréquenter ce quartier entraînait presqu'une idée de ridicule et donnait matière aux plaisanteries. Le tableau de Fantin venant représenter Manet et son groupe dans un atelier aux Batignolles, offrait au public et aux journalistes le qualificatif qu'ils attendaient en quelque sorte et qui répondait à leurs idées. Aussi Manet et ses amis furent-ils désignés généralement, à ce moment et pendant quelques années après, comme formant l'école des Batignolles.

Il n'y a jamais eu d'école des Batignolles. Cette désignation ne s'est produite et ne s'est appliquée qu'à faux. Au moment où elle naissait et trouvait cours, Manet et ses amis ne formaient pas encore d'école. Manet était en train de produire, en suivant la pente de sa nature. Autour de lui s'étaient réunis des jeunes gens, qui subissaient son influence et s'appropriaient sa manière de peindre en clair et par tons tranchés, mais sans pour cela devenir ses élèves. Ces débutants en étaient eux-mêmes alors à la période des essais et ce n'est que plus tard, que s'étant développés d'après

des tendances communes, il se distingueraient assez pour qu'on eût besoin de leur trouver un nom spécial et alors on les appellerait les Impressionnistes. Mais en attendant Manet et eux n'étaient reliés par aucun lien de maître et d'élèves, et ce qui les avait mis et les tenait ensemble, était un commun besoin d'indépendance et de nouveauté.

Il ne faudrait pas croire non plus, en regardant le tableau de Fantin, que les amis de Manet eussent l'habitude de s'assembler dans son atelier, tels qu'ils y sont représentés. C'était par une licence d'artiste, pour parvenir à les montrer tous ensemble, que Fantin avait conçu son groupement, qui n'a jamais existé que sur la toile. Manet avait bien son atelier aux Batignolles, mais ce n'était point un lieu de rencontre. Il était situé dans une maison assez fragile de la rue Guyot, une rue écartée, derrière le parc Monceau. La maison, qui n'existe plus, était entourée de chantiers, de dépôts de toute sorte, avec des cours et de grands espaces vides. Ce quartier, alors pauvre et peu habite, a été depuis entièrement transformé.

L'atelier consistait en une grande pièce, presque délabrée. On n'y voyait que les tableaux du peintre, disposés en piles contre la muraille, avec ou sans cadres. Comme il n'avait encore vendu qu'une ou deux toiles, son œuvre se trouvait là toute entière accumulée. Manet y demeurait fort à l'écart. A part les modèles qui venaient poser, il ne recevait que les visites occasionnelles du petit nombre des amis intimes. Il se trouvait donc dans les meilleures conditions pour travailler, aussi a-t-il à ce moment beaucoup produit. Outre les tableaux exposés aux Salons, il a encore peint les deux toiles des *Philosophes*, des hommes en pied, enveloppés de manteaux et d'une figure assez résignée pour avoir suggéré le titre. Dans la même donnée, il peignit encore le *Mendiant*, un véritable chiffonnier qu'il avait rencontré et fait venir à son atelier. Il a tiré de ce sujet si pauvre en lui-même, une de ces harmonies picturales qui lui étaient propres, en argentant le gris

de la blouse et le bleu du pantalon. Il y peignit aussi la *Joueuse de guitare*, une jeune femme vêtue de rose et de blanc, qui pince sa guitare et dont la physionomie est d'une saveur particulière. Les *Bulles de savon*, un morceau d'une touche sobre et puissante ; un jeune garçon la tête relevée, un vase d'eau de savon à la main, souffle des bulles dans l'air.

En 1867 et 68 il peignit l'*Exécution de Maximilien* qui, avec les généraux Méjia et Miramont, avait été fusillé à Queretaro, au Mexique, le 19 juin 1867. Cette composition de grande dimension tient une place importante dans son œuvre. Elle est unique en son genre. Elle est la seule qui donne une scène peinte sans avoir été vue. Elle constitue presqu'une création de cet ordre auquel Manet avait voué une si grande aversion dans l'atelier de Couture, la peinture d'histoire. L'arrangement l'occupa pendant des mois. Il s'enquit d'abord des circonstances et des détails du drame. C'est ainsi que, selon ce qui a réellement eu lieu, les trois fusillés sont placés à une distance exceptionnellement rapprochée du peloton d'exécution. Lorsqu'il se crut sûr de son effet, il se mit à peindre le tableau, en faisant poser une escouade de soldats, qu'on lui prêta d'une caserne, pour figurer le peloton d'exécution. Il fit aussi poser deux de ses amis, en transformant cependant leurs visages, pour figurer les généraux Méjia et Miramon. La tête de Maximilien seule a été peinte d'une manière conventionnelle, d'après une photographie. Une première composition et même une seconde ne lui ayant pas paru conformes aux renseignements précis qu'il avait fini par recueillir, il repeignit l'œuvre une troisième fois, sous une forme arrêtée et définitive.

Dans ce même atelier de la rue Guyot, il peignit encore mon portrait, en 1868. J'eus ainsi l'occasion de saisir sur le fait les propensions et les habitudes qui le guidaient, dans son travail. Le petit portrait devait représenter l'original debout, la main gauche placée dans la poche du gilet, la droite appuyée sur une canne. Le costume est un « complet » gris, se détachant sur

fond gris. Le tableau était donc tout entier dans les gris. Mais lorsqu'il eut été peint, que je le considérais comme terminé d'une manière heureuse, je vis cependant que Manet n'en n'était pas satisfait. Il cherchait à y ajouter quelque chose. Un jour que je revins, il me fit remettre dans la pose où il m'avait d'abord tenue, et plaça près de moi un tabouret, qu'il se mit à peindre, avec son dessus d'étoffe couleur grenat. Puis il eut l'idée de prendre un volume broché, qu'il jeta sous le tabouret et peignit de sa couleur vert clair. Il plaça encore par-dessus le tabouret un plateau de laque, avec une carafe, un verre et un couteau. Tous ces objets constituèrent une addition de nature morte, de tons variés, dans un angle du tableau, qui n'avait aucunement été prévue par lui et que je n'avais pu soupçonner. Mais après il ajouta un objet encore plus inattendu, un citron sur le verre du petit plateau.



THÉODORE DURET.

Je l'avais regardé faire ces additions successives assez étonné, lorsque, me demandant qu'elle en pouvait être la cause, je

compris que j'avais en jeu, devant moi, sa manière instinctive et comme organique de voir et de sentir. Évidemment le tableau tout entier gris et monochrome ne lui plaisait pas. Il lui manquait les couleurs, qui pussent donner contentement à son œil, et ne les ayant pas mises d'abord, il les avait ajoutées ensuite, sous la forme de nature morte. Ainsi cette pratique des tons clairs juxtaposés, des « taches » lumineuses qu'on lui reprochait comme un « bariolage », qu'on l'accusait d'avoir adoptée délibérément, pour se distinguer quand même de tous les autres, était, dans les profondeurs de l'être, l'instinct le plus franc, la manière la plus naturelle de sentir. Mon portrait n'avait été fait que pour lui et pour moi, je n'avais aucune idée de l'exposer et, en le peignant tel qu'il l'avait successivement complété, je puis certifier qu'il n'avait pensé qu'à se satisfaire lui-même, sans aucun souci de ce que les gens du dehors pourraient en dire.

En examinant depuis ses tableaux, à la lueur que le complément apporté à mon portrait m'avait donnée, j'ai retrouvé partout cette même pratique d'addition de parties claires, où il surélève, pour ainsi dire, la note du coloris, en introduisant quelques tons tranchés et à part des autres. C'est ainsi que dans le *Déjeuner sur l'herbe*, se trouvent répandus sur le sol les accessoires multicolores. C'est ainsi que dans l'*Olympia*, il a mis le gros bouquet de fleurs variées et le chat noir, contre les blancs du lit. C'est ainsi que dans son tableau l'*Artiste*, conçu précisément dans une note générale grise, comme mon petit portrait, il a peint, par derrière le personnage debout, un chien dans les tons clairs et en lumière. Par là s'explique son goût pour les natures mortes, qu'il place, comme accessoires ou comme fond, dans des œuvres où il semble que d'autres n'eussent point pensé à les mettre : dans le *Portrait d'Émile Zola*, dans le *Déjeuner*, dans le *Bar aux Folies-Bergère*. Elles lui offraient le moyen d'introduire ces juxtapositions de couleurs vives, qui étaient la joie de son œil. De même dans le *Balcon*, le balcon vert au premier plan et dans l'*Argen-*

teuil, le bleu éclatant du fond, lui fournissent l'occasion qu'il recherche, d'avoir une note surélevée de couleur, venant se superposer à la gamme déjà claire de l'ensemble.

On comprend dès lors l'opposition que ses œuvres devaient rencontrer. Elles révélaient une pratique diamétralement opposée à celle que les autres suivaient et qui était enseignée et recommandée dans les ateliers. Les autres atténuaient l'éclat du coloris, fondaient les tons, enveloppaient les contours d'ombre. Lui supprimait les ombres, mettait tout en clair, juxtaposait les tons tranchés et par-dessus l'ensemble, plaçait encore quelque note accentuée de couleur. L'habitude de Manet, en exécutant une œuvre, était donc d'aller, dans une voie ascensionnelle, vers le coloris de plus en plus éclatant et les tons de plus en plus clairs. Mais il y avait si bien là le jeu d'une propension naturelle, que ce qu'il faisait dans les cas particuliers, il l'a fait d'ensemble, à travers le temps. L'effort qui apparaît dans chaque tableau pour y mettre plus de clarté, s'est retrouvé dans le développement graduel de l'œuvre. On y reconnaît la volonté constante d'obtenir un surcroît de clarté; ce qu'il a en effet réalisé, puisque des débuts à la fin, ses productions, rangées chronologiquement, laissent voir une marche ininterrompue vers un éclat de plus en plus grand et une lumière de plus en plus vive.

S'il avait rejeté la manière traditionnelle de distribuer l'ombre et la lumière pour suivre un système de coloris propre, il agissait avec la même indépendance, en procédant à la facture du tableau. Il se comportait alors avec une telle hardiesse, qu'on peut dire qu'il entrait dans son travail une grande part d'impulsion et qu'il ne connaissait point le métier fixe. Les peintres en général ont leur chemin tracé. Les sujets qu'ils abordent sont strictement définis. Ils en écartent ce qui sort des limites marquées. Ils peignent dans leurs ateliers, où l'arrangement des lumières leur est connu. Ils savent quelle pose ils donneront à leurs modèles ou s'ils se permettent un arrangement nouveau, ils en scrutent d'abord

les parties par des dessins ou des études, de manière à s'assurer que les difficultés ne seront pas trop grandes ou s'ils en découvrent de telles, de manière à les éliminer. S'étant ainsi précautionnés, ils se mettent à l'œuvre et, comme ils ont d'ailleurs, pour la plupart, un métier convenable et une pratique transmise, ils exécutent sans difficulté et font l'admiration de ceux qui les regardent peindre, à coup sûr et avec une réussite certaine.

Manet lui, n'avait pas de cercle circonscrit, il peignait indifféremment tout ce que les yeux peuvent voir : les êtres humains sous tous les aspects, dans les arrangements les plus divers, le paysage, les marines, les natures mortes, les fleurs, les animaux, en plein air ou dans l'atelier. Variant sans cesse, il ne se tenait point à un sujet une fois réussi pour le répéter. L'innovation, la recherche perpétuelle étaient le fondement de son esthétique. Son moyen principal était la peinture à l'huile, mais il usait aussi de l'aquarelle, du crayon, de la plume, du pastel et, comme graveur, de l'eau-forte et de la lithographie.

Avec ce système de tout peindre, d'employer les procédés les plus divers, de ne point répéter une œuvre une fois faite, il ne connaissait pas, lui, les facilités du chemin battu. Il ne pouvait arriver à l'exécution semblable et se maintenir dans la régulière tenue. Pour donner une idée de sa manière hardie opposée à celle des autres, il faut le comparer à ce cavalier qui, dans la chasse à courre, se jette à travers champs, aborde, pour les sauter, tous les obstacles, haies, murs, rivières et précipices, pendant que les autres se limitent prudemment à sauter les moindres et ensuite, passent par les barrières ouvertes et finissent sur la grand'route. Évidemment le premier cavalier, en arrivant au but, pourra avoir son chapeau bosselé, ses habits foulés, il se sera éclaboussé au saut des rivières, peut-être même aura-t-il vidé un instant les étriers, pendant que les autres demeureront corrects, sans avoir subi de déconvenue. Mais c'est celui qui s'est lancé à travers champs qui est le grand cavalier, et c'était Manet qui,

avec son système d'aborder n'importe où, n'importe comment, n'importe quel sujet était, parmi les autres, le véritable, le grand artiste.

C'est ce que ne savaient point reconnaître le public et la plupart des critiques qui, gardant leur admiration pour les peintres sages de la tradition, ne voyaient en Manet qu'un artiste sans méthode et déréglé. Un des critiques célèbres du temps, Albert Wolff, le chroniqueur du *Figaro*, entretenait en particulier de telles pensées et il lui arriva, à quelques années du moment où nous sommes, un accident qui peut servir à montrer avec quelle légèreté et quelle incompétence les journalistes formaient leurs jugements.

Wolff passait son temps, comme tant d'autres, à recommander à l'admiration publique de ces médiocres, qui n'ont rien laissé et dont le nom est déjà oublié et alors que, par fortune, il rencontrait en Manet l'homme si rare qui crée et qui invente, il n'avait pour lui que du dédain. Ayant cependant fait sa connaissance, il était allé le voir dans son atelier. Manet lui avait proposé de peindre son portrait. Il avait accepté. Manet l'avait alors fait asseoir, comme à la renverse, dans un fauteuil recourbé, à balançoire. La pose offrait des difficultés d'exécution à prévoir, entraînant à des longueurs qui eussent peut-être porté d'autres à l'écarter. Mais Manet n'avait jamais de tels soucis. Après avoir conçu un arrangement quel qu'il fût, il se mettait à l'œuvre. Il avait donc commencé à peindre Wolff et, selon sa manière hardie d'attaquer le morceau, il avait jeté par places sur la toile, les plaques et les taches de couleur, pour revenir de nouveau sur chaque partie et, par additions successives, mener l'ensemble au point d'achèvement qu'il jugerait convenable. Mais Wolff n'avait probablement jamais vu peindre de la sorte et comme à la troisième ou quatrième séance le portrait, loin d'être achevé, conservait de ces parties tout juste indiquées, il exprima à ses amis par la ville son étonnement que Manet, qu'il avait cru devoir produire ses œuvres



(Bois de T. Beltrand.)

LE BAL DE L'OPÉRA

avec facilité, de premier jet, fût au contraire un homme qui tâtonnait et auquel l'achèvement d'un tableau demandait beaucoup de temps. Ce n'était donc, comme il l'avait toujours pensé, qu'un artiste fort incomplet, ne connaissant point à vrai dire son métier.

Manet auquel ces propos furent rapportés, en fut très mécontent. Le portrait ne fut point continué. Retrouvé après la mort de Manet dans l'atelier, il fut remis par la famille à Wolff. Il subsiste, il a fait partie de la vente de Wolff après décès. Il est en effet inachevé et, par places, n'est qu'indiqué. Mais tel quel, il révèle le maître. Seul un homme connaissant toutes les ressources de son art a pu mettre ainsi, du premier jet, toutes les parties à leur place et fixer, dès l'état d'esquisse, une tête aussi vivante et aussi superbe d'expression. Cette œuvre vient de la sorte nous révéler la cécité d'Albert Wolff comme critique d'art.

Le Salon de 1870 était depuis peu fermé, quand éclata la guerre franco-allemande, suivie de l'invasion et du siège de Paris. Le groupe d'hommes formé autour de Manet, qui se réunissait au café Guerbois, se dispersa. Les uns s'en allèrent avec leur famille en province, d'autres devinrent soldats, comme Bazille, que Fantin-Latour avait placé au premier plan de son *Atelier aux Batignolles* et qui devait être tué à la bataille de Beaune-la-Rolande. Ceux qui restèrent à Paris entrèrent, à divers titres, dans la garde nationale ou dans ces fonctions, que les besoins nouveaux naissant du siège faisaient créer. Il ne fut plus question pour personne de poursuites littéraires ou artistiques. Manet ferma son atelier aux Batignolles, qu'on supposait pouvoir être atteint par le bombardement. Il déménagea ses tableaux. Il devint officier d'état-major de la garde nationale. Dépourvu de connaissances militaires, il n'était désigné par aucune aptitude spéciale pour tenir un poste quelconque. Mais il faisait comme tout le monde, acte de dévouement, il revêtait l'uniforme et quoique son service ne fût généralement que nominal, il assista à la bataille de Champigny et y porta des ordres dans le rayon du feu.

Devenu officier d'état-major, il avait pour chef Meissonier, colonel dans le corps de l'État-major. Il n'y avait jamais eu entre eux la moindre relation, placés qu'ils étaient aux deux pôles de l'art. Voilà que le service militaire les rapprochait tout à coup, et mettait l'un, artiste jeune et contesté, sous les ordres de l'autre, en pleine gloire et supérieur par l'âge et le grade. Manet qui avait la vieille urbanité française dans les moelles et était extrêmement sensible aux procédés, fut très froissé de la manière dont Meissonier le traita, affectant, à son égard, une sorte de formalisme poli, mais d'où toute idée de confraternité était bannie. Meissonier ne parut jamais savoir qu'il fût peintre. Manet devait se souvenir de ce traitement et, quelques années après, il y répondit. Meissonier exposait chez Petit, rue Saint-Georges, son tableau de la *Charge des cuirassiers*, qu'il venait de peindre. Manet alla le voir. Sa venue excita tout de suite l'attention des visiteurs, qui se groupèrent autour de lui, curieux de savoir ce qu'il pourrait dire. Il donna alors son opinion. « C'est très bien, c'est vraiment très bien. Tout est en acier, excepté les cuirasses. » Le mot courut Paris.

Dans beaucoup de familles on avait, avant l'investissement de Paris, fait partir les femmes, les enfants et les vieillards pour diminuer d'autant les bouches à nourrir et les hommes valides étaient seuls restés. La mère et la femme de Manet s'étaient ainsi réfugiées à Oloron, dans les Pyrénées. Après le siège, il alla les rejoindre. Il reprit ses pinceaux, dont il ne s'était pas servi depuis des mois, pour peindre diverses vues à Oloron et à Arcachon et le *Port de Bordeaux*. Il a très bien rendu, dans ce dernier tableau, le fouillis des navires à l'ancre et donné l'aspect d'un grand port.

Rentré à Paris avant la fin de la Commune, il put assister à la bataille qui s'engagea dans les rues, entre l'armée de Versailles et les gardes nationaux fédérés. Il a comme synthétisé, dans une lithographie, la *Guerre civile*, l'horreur de cette lutte et de la répression qui la suivit.

VIII

LE BON BOCK

Le siège de Paris et l'insurrection de la Commune, qui n'avait été vaincue qu'à la fin de mai, avaient amené une telle perturbation dans l'existence nationale qu'en 1871, il ne put y avoir de Salon. Mais lorsque la paix à l'extérieur comme à l'intérieur fut revenue, une sorte d'émulation générale porta tout le monde à se remettre au travail et aux affaires, afin de se relever des désastres. Manet vit venir à ce moment, pour la première fois, un acheteur important. Il avait prié Alfred Stevens de l'aider à placer quelques tableaux et lui en avait remis deux, à cet effet, une nature morte et une marine. Stevens les avait montrés à M. Durand-Ruel qui, comme marchand, commençait à acheter les productions de la nouvelle école. C'était un connaisseur, capable d'apprécier les œuvres d'après leur mérite intrinsèque, il avait donc pris les deux tableaux. Puis, satisfait de cette première affaire, il était allé presque aussitôt trouver Manet et, faisant chez lui un nouveau choix, avait ainsi acquis, en janvier 1872, un total de vingt-huit toiles, pour la somme de 38,600 francs. Cette vente devait réjouir Manet et enthousiasmer les jeunes peintres ses amis. Il semblait qu'un vent favorable fût venu tout à coup enfler les voiles et que le temps des difficultés fût passé. Ce n'étaient-là que des illusions.

M. Durand-Ruel avait fait un coup d'audace, un acte téméraire, en achetant les œuvres d'un peintre aussi généralement

réprouvé que Manet. Rien ne lui servit de vouloir en forcer la vente. Elles lui restèrent sur les bras. En se faisant l'introducteur et le représentant d'une école nouvelle honnie de presque tous, il souleva contre lui le plus grand nombre des collectionneurs, les autres marchands et même les critiques et la presse. A partir de ce moment, il dut cesser d'être neutre, pour devenir partisan, multiplier les achats et prendre part ainsi, comme bailleur de fonds, au combat que Manet et ses amis poursuivaient pour se faire accepter. Il eut à connaître lui aussi ces déceptions qui, à chaque occasion où il croyait toucher au succès, le lui montraient, s'évanouissant, pour devenir d'une réalisation de plus en plus problématique. Et ce ne fut qu'après de longues années de sacrifices pécuniaires, l'ayant fait passer par de véritables crises financières, qu'il devait enfin pouvoir obtenir la juste rémunération de ses longs efforts et de sa mise de fonds.

1872 vit reprendre la tenue des Salons annuels, interrompue en 1871. Le Salon de cette année attira d'autant plus l'attention que beaucoup y apparaissaient avec des envois, qui portaient la marque de l'époque tragique que l'on venait de traverser. Cependant Manet ne se trouva point prêt à exposer des œuvres nouvelles. Il envoya un tableau peint en 1866, mais alors représentant une action militaire, qui, après la terrible guerre dont on sortait, prenait comme un caractère d'actualité. C'était le *Combat du Kearsage et de l'Alabama.* Le Kearsage de la marine des États-Unis avait coulé en 1864, en vue de Cherbourg, le corsaire des États Confédérés du Sud : l'Alabama. L'Alabama s'était longtemps tenu réfugié à Cherbourg, pour éviter d'être pris ou détruit par le Kearsage beaucoup plus fort que lui, mais enfin le capitaine Semmes, qui le commandait, lassé de rester bloqué, s'était résolu à se mesurer avec l'adversaire, quels que fussent les risques. Le combat avait eu cette particularité, qu'annoncé d'avance, il avait pu se livrer en présence d'un certain nombre de navires et de bateaux tenus à portée. Manet informé à temps, venu à

Cherbourg, en avait été lui-même spectateur sur un bateau pilote. C'était donc une scène vue qu'il avait représentée. Il connaissait très bien la mer, ayant été quelque temps marin dans sa jeunesse et, lorsqu'il l'a peinte, il l'a généralement montrée comme une plaine qui s'élève vers l'horizon, ce qui est bien en effet l'apparence qu'elle prend, quand on la regarde des grèves ou d'un bateau, à raz l'eau.

Manet avait représenté, dans son *Combat du Kearsage et de l'Alabama*, la plaine liquide montant vers l'horizon, où les deux navires, enveloppés d'un nuage de fumée, se combattaient; l'Alabama vaincu, s'abîmait sous l'eau. Cette façon de peindre une marine avait au Salon déconcerté le public qui, habitué à censurer Manet, s'était une fois de plus mis à l'accuser d'excentricité voulue. Cependant le tableau, très simple de facture, d'un ton presqu'uniforme n'avait point trop excité l'hostilité. Plusieurs critiques et un certain nombre de connaisseurs avaient même trouvé à la scène un caractère saisissant de grandeur. Ce tableau était apparu après une interruption d'une année, où le public n'avait point eu l'occasion d'examiner des productions de son auteur, il ne causait aucun soulèvement particulier. Une sorte d'accalmie se faisait donc alors sur le nom de Manet. Les circonstances se trouvaient ainsi rendues favorables, pour une péripétie qui allait se produire en sa faveur, au Salon de 1873 : il devait y voir une de ses œuvres séduire le public et recueillir une louange quasi universelle.

Il avait envoyé deux tableaux le *Repos* et le *Bon Bock*. A cette époque le jour qui précédait l'ouverture du Salon au public, que l'on appelait du « vernissage », était réservé à une élite d'artistes, de critiques, de connaisseurs, de gens de lettres et de gens du monde. Ces visiteurs triés, étant allés, comme toujours, voir les tableaux de Manet, avaient été séduits à première vue par le *Bon Bock*. Ils l'avaient tout de suite tenu pour une œuvre excellente. A la fin de la journée du « vernissage », les

artistes, les critiques, les amis des peintres avaient coutume de se grouper dans le jardin du Palais de l'Industrie, réservé à l'exposition de la sculpture. Là on se communiquait les uns les autres ses premières impressions et, à la sortie, il s'était prononcé des jugements, qui se répandaient dans la ville et devaient être reproduits par la presse. Dans cette sorte d'aréopage, on avait ratifié l'opinion favorable d'abord formée sur le *Bon Bock* à travers les salles, on était convenu que Manet venait de peindre un très bon tableau. Ce jugement du public d'élite propagé par la presse, fut accepté et partagé ensuite par le grand public des jours suivants, et les visiteurs, jusqu'à la clôture du Salon, éprouvaient un grand plaisir à regarder ce *Bon Bock*. Ils déclaraient que Manet venait enfin de s'amender et de produire une œuvre que l'on pût louer.

Le tableau ainsi goûté était un portrait du graveur Belot, naguère assidu au café Guerbois. Il était représenté en buste, de face, de grandeur naturelle, sa pipe à la bouche, qu'il tenait d'une main, pendant que dans l'autre, il avait un verre de bière, un bon bock. Belot doué d'une mine fleurie, semblait sourire, sur la toile, à ceux qui venaient le regarder. Dès qu'on arrivait devant, on se sentait agréablement pris par ce gros réjoui et on lui rendait son bon accueil en cordialité. Captivés ainsi d'abord, il n'y avait ensuite aucune particularité de facture qui pût offusquer. Le personnage se détachant sur un fond gris, coiffé d'une sorte de bonnet de loutre, vêtu de gris, n'offrait aucune de ces juxtapositions de couleurs vives, capables d'irriter. C'est ainsi que l'élite, la presse, le grand public saisis d'abord par le côté attrayant du sujet et n'y trouvant ensuite aucune de ces particularités qui pussent les heurter, se déclaraient cette fois-ci pleinement satisfaits d'une œuvre de Manet.

La popularité du *Bon Bock* assurée dès le premier jour, ne fit ensuite que s'accroître. Le tableau fut reproduit de toutes les manières, les revues de théâtre, à la fin de l'année, en firent un de

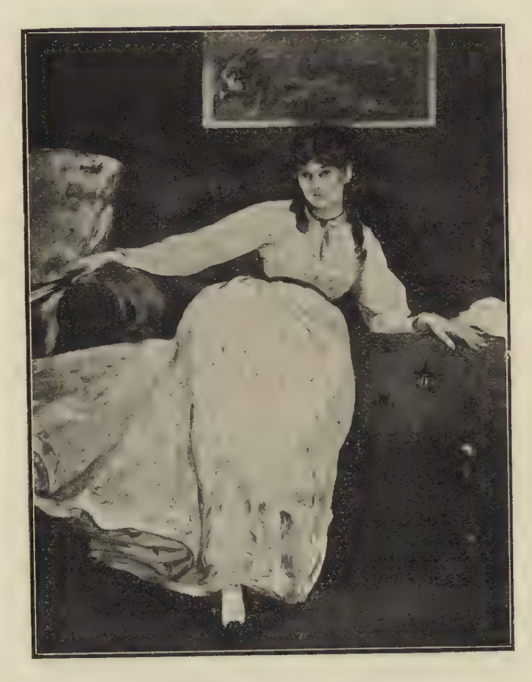
leurs épisodes sensationnels et un dîner, créé sous son nom par des artistes et des gens de lettres, d'abord présidé par l'original, par Belot, devait durer après sa mort.

Cette survenue d'un tableau que l'on vantait, permit à la presse et au public de revenir momentanément envers Manet à de meilleurs sentiments. Des critiques firent l'aveu que, dans leurs violences, et leurs mépris, ils s'étaient peut-être laissé entraîner trop loin. Mais critiques et public étaient surtout d'accord pour se féliciter eux-mêmes d'avoir longtemps pensé et dit, que toutes ces violences, ce choix de motifs singuliers, ce « bariolage » dont Manet les avait offensés, n'étaient de sa part qu'un dévergondage de jeunesse, qu'un moyen violent d'attirer l'attention et qu'enfin viendrait un moment où il se mettrait à peindre, en observant les règles comme les autres. Ils voyaient le changement attendu se produire avec le *Bon Bock* et le tableau leur plaisait d'autant plus, qu'il les laissait contents d'eux-mêmes, pour avoir montré de la sagacité. Ce jugement des critiques et du public n'était que le produit de la pure imagination. Manet, en peignant son *Bon Bock*, avait agi avec sa naïveté de facture et sa franchise ordinaires. Si le tableau se trouvait favorablement accueilli au contraire des autres, ce n'était que par un concours de circonstances fortuites. Il ne s'était nullement douté qu'il produisait, en l'exécutant, une œuvre qu'on jugerait adoucie, qui plairait par exception et il demeurait tout surpris du succès.

Parmi ceux qui louaient le *Bon Bock*, il y avait aussi certains connaisseurs, qui expliquaient que les qualités du tableau étaient dues à l'influence de Frans Hals. Manet était allé en 1872 faire un voyage en Hollande, il avait revu les Frans Hals de Harlem, qui l'avaient si vivement frappés dans sa jeunesse. De retour à Paris l'idée lui était venue, en souvenir, de peindre Belot un verre de bière à la main, et la pose du personnage coupé à mi-corps et contenu dans un cadre restreint, une manière qui ne lui appartenait pas précisément, avait pu lui venir aussi comme rémi-

niscence. Il était donc certain qu'un connaisseur, en face du *Bon Bock*, pouvait penser à Frans Hals. Mais les ressemblances n'étaient que des rapports de surface, que des imitations de pose. Comme facture et comme touche, l'œuvre était aussi personnellement de Manet que n'importe quelle autre qu'il eût peinte. Cette volonté d'appuyer sur les ressemblances qui pouvaient exister entre le *Bon Bock* et les buveurs de Frans Hals, pour les signaler au public, n'était, de la part de plusieurs, qu'une manière détournée de continuer à combattre Manet, en donnant à entendre qu'il ne savait peindre une œuvre acceptable, qu'en s'inspirant d'un autre. Alfred Stevens s'était fait comme le truchement de ceux-là, en disant de Belot, le verre à la main : « Il boit de la bière de Harlem ». Le mot fut colporté. Stevens et Manet étaient depuis longtemps liés ensemble. Ils ne s'influençaient point comme artistes, leurs talents différaient, mais ils se voyaient presque chaque jour au café Tortoni. Manet froissé d'être ainsi desservi par un ami, trouva l'occasion de lui rendre la monnaie de sa pièce. Stevens, à quelque temps de là, exposait chez un marchand de la rue Laffitte un tableau qu'il venait de peindre. Une jeune dame, en costume de ville, s'avançait, le long d'un rideau qu'elle semblait vouloir entrouvrir, pour entrer, par derrière, dans un appartement. A côté d'elle, sur le tapis, Stevens avait peint, par fantaisie, un plumeau à épousseter. Manet dit alors de la dame, à la vue du plumeau : « Tiens! elle a donc un rendez-vous avec le valet de chambre? » Stevens fut encore plus froissé du mot de Manet que celui-ci ne l'avait été du sien. Ils restèrent après cela assez longtemps en froid.

Cependant il y avait au Salon de 1873 un autre tableau de Manet, le *Repos*, exposé en même temps que le *Bon Bock*, mais celui-là ne rencontrait aucune faveur. Il était au contraire traité avec l'habituelle raillerie, qui accueillait les œuvres de son auteur. Le *Repos* représentait une jeune femme, vêtue d'une robe de mousseline blanche, en partie assise, en partie étendue sur un



LE REPOS. SALON DE 1873.

divan, les deux bras jetés de chaque côté d'elle sur les coussins. Il avait été peint en 1870 et Mlle Berthe Morizot avait servi de modèle. L'originalité de Manet s'y déployait sans réserve. Dans un temps où l'on parlait toujours d'idéal, où l'on prétendait qu'une création artistique devait être idéalisée, c'était là une œuvre qui renfermait une part certaine d'idéalisation. La jeune femme avec son visage mélancolique et ses yeux profonds, avec son corps souple et élancé, à la fois chaste et voluptueux, était la représentation idéalisée de la femme moderne, de la Française et de la Parisienne. Mais le public et les critiques étaient alors incapables de découvrir l'idéal lorsqu'il se rencontrait allié à la personnalité, car, à leurs yeux, il ne pouvait exister que sous des formes convenues et déterminées.

C'est-à-dire que dans le culte voué à la Renaissance italienne, on en était arrivé à croire que la beauté, l'idéal, l'art lui-même dépendaient de certaines observances et étaient liés à des types particuliers. Dans ces idées on croyait pouvoir conserver indéfiniment, par l'étude, la valeur que certaines formes avaient reçues à l'origine d'artistes réellement inventeurs. Alors les uns après les autres, de maîtres en élèves, on s'imaginait que parce qu'on saurait dessiner les mêmes contours et peindre des

figures analogues, on perpétuerait les créations initiales. Il eût suffi, dans ce cas, de posséder la faculté d'assimilation, et d'être habile à imiter, pour parvenir au génie et se hausser à son niveau. Mais ces formes de l'art traditionnel, où l'on prétendait maintenir l'idéal, sous la répétition d'hommes médiocres, avaient à la fin perdu toute valeur. Elles n'avaient plus ni souffle, ni vie et à plus forte raison ni poésie, ni idéal, car la poésie et l'idéal, comme le parfum de la fleur, ne peuvent être séparés de la vie. Ils ne sont attachés à aucune forme particulière, ils ne dépendent d'aucune esthétique spéciale, mais peuvent apparaître dans les conditions les plus diverses. Il leur faut seulement, pour se manifester, l'intermédiaire du véritable artiste, de l'homme heureusement doué, de l'inspiré, du sensitif qui, devant les choses, voit se former en lui des images qui acquièrent des formes embellies, des contours anoblis, un coloris plus éclatant, toute une parure d'idéalisation.

La tradition, quel qu'ait été le génie initial, ne peut rien transmettre de grand. Les écoles traditionnelles finissent toutes immanquablement par le pastiche et l'anémie. L'artiste qui pourra produire des formes anoblies, des types véritablement idéalisés, sera seul celui qui se remettra en face de la nature et de la vie, pour les rendre à nouveau, d'une manière originale. Manet regardait les hommes de son temps, les êtres vivants autour de lui, il leur trouvait leur beauté propre et la faisait ressortir. Quand il peignait un gros buveur, il lui donnait la gaîté, la face réjouie, les yeux noyés, que comportait sa nature; quand il peignait une jeune femme distinguée, il la douait du charme et de la grâce, qui sont l'apanage de son sexe. Mais ce qui est bien fait pour montrer combien le public et avec lui les critiques de la presse au jour le jour, sont incapables de jugements suivis et d'appréciations sérieuses, c'est qu'eux tous qui, depuis dix ans, poursuivaient Manet d'outrages, comme étant une sorte de barbare, contempteur de tout idéal, voué à un grossier réalisme, se prenaient tout à coup à louer une de ses œuvres, le *Bon Bock*,

qui, selon leur esthétique et d'après leurs dires, était de toutes, celle qu'ils auraient surtout dû repousser; un buveur rubicond, avec une large panse, fumant sa pipe, le verre à la main. Et pendant qu'ils admiraient cette œuvre particulière, que leurs déclarations antérieures eussent dû les amener à flétrir, ils raillaient et bafouaient, en continuation de leur ancienne pratique, le *Repos*, une jeune femme distinguée, élégante, aux yeux pleins d'un charme profond, un type féminin véritablement idéalisé.

En somme ce qui se produisait à l'occasion de Manet était d'ordre naturel; la conduite que l'on tenait envers lui est celle que l'on a partout tenue envers les novateurs, qui viennent s'opposer aux modes transmis pour leur en substituer d'autres. On commençait par l'injurier, par repousser ses productions en bloc, comme venant d'une esthétique monstrueuse et d'un travail grossier, mais tout en les méprisant, on allait les regarder chaque année, on stationnait devant, on se familiarisait de la sorte inconsciemment avec elles. Les traits par lesquels elles se rapprochaient le plus des autres, se faisaient alors peu à peu accepter.

C'est de là que venait le succès du *Bon Bock*. Le tableau ne comportant pas, par son son arrangement, ces côtés d'originalité absolue contre lesquels on se soulevait, laissant même voir la réminiscence d'un vieux maître, on arrivait exceptionnellement à le louer. Selon la règle, on se prenait d'abord à goûter l'art de Manet, par celle de ses œuvres où le caractère propre était mitigé, où l'audace manquait par hasard ou bien se trouvait voilée. La grande originalité n'est jamais admise qu'à la longue. Que se passe-t-il lorsqu'un peintre se développe? Les œuvres du début qui, à leur apparition, ont été critiquées et méprisées, dix ans après, quand leur auteur a accentué sa manière, sont déclarées excellentes, pour servir à attaquer les nouvelles, qu'on ne louera à leur tour que beaucoup plus tard.

Le temps est un intermédiaire essentiel. Combien parmi les plus grands, qui ont travaillé et produit toute leur vie, sans être

réellement appréciés et dont les œuvres capitales n'ont obtenu la reconnaissance que longtemps après leur mort. Rembrandt a vu vendre son mobilier et ses collections à l'encan, pour procurer quelques milliers de florins à ses créanciers, que son travail ne pouvait leur obtenir. Il est mort ensuite obscurément, si bien que les derniers temps de sa vie sont entourés d'incertitude. Et en France, à Paris, parmi les toiles que l'on possédait de lui, se trouvait un *Saint-Mathieu*, puissant au suprême degré et qui par là-même déplaisait. On le laissait dans l'ombre, pour lui préférer des œuvres plus douces, les critiques qui écrivaient des livres sur le maître, il n'y a encore que quelques années, en parlaient sous réserves. On y est venu à ce Saint-Mathieu et à l'ange qui l'inspire, on a enfin su les apprécier, on les a mis à une place d'honneur au Louvre, mais alors que depuis deux cent trente ans celui qui les avait peints était mort.

Manet quelque temps après le siège, avait dû abandonner son atelier de la rue Guyot, la maison ayant été démolie. Il était alors venu s'établir dans une vaste pièce, une sorte de grand salon, à l'entresol, 4 rue de Saint-Pétersbourg, près de la place de l'Europe. Il ne se trouvait plus là à l'écart, mais en plein Paris. Aussi la solitude dans laquelle il avait précédemment vécu et travaillé prit-elle fin. Il reçut les visites plus rapprochées de ses amis. Il fut aussi fréquenté par un certain nombre de femmes et d'hommes faisant partie du Tout-Paris, qui, attirés par son renom et l'agrément de sa société, venaient le voir et, à l'occasion, consentaient à lui servir de modèles. Avec son désir de rendre la vie sous tous ses aspects, il put alors aborder des sujets absolument parisiens, qui lui étaient interdits dans son isolement de la rue Guyot. C'est ainsi qu'il peignit en 1873 son *Bal masqué* ou *Bal de l'Opéra*, un tableau de petite dimension, qui lui prit beaucoup de temps. A proprement parler, ce n'est pas le bal de l'Opéra qui est montré, puisque la scène ne se passe pas dans la salle, lieu de la danse, mais dans le pourtour derrière les loges.

Les personnages sont surtout des hommes en habit et en chapeaux à haute forme, assemblés avec des femmes en domino noir. Le ton du tableau est donc d'un noir presqu'uniforme et il a fallu une singulière sûreté de coup d'œil, pour empêcher l'absorption des détails par le fond monochrome. Sur l'ensemble des costumes noirs, se détachent cependant quelques femmes travesties et, par elles, des couleurs vives viennent mettre des notes d'éclat et écarter la monotonie.

Selon son habitude de choisir ses modèles dans la classe même des gens qu'il voulait représenter, les personnages de son *Bal de l'Opéra*, furent pris parmi les hommes du monde ses amis. Ils durent venir, par groupes de deux ou trois ou isolément, en habit noir et en cravate blanche, poser dans son atelier. Il fit entrer ainsi dans son assemblage : Chabrier le compositeur de musique, Roudier un ami de collège, Albert Hecht un des premiers amateurs qui eut acheté de sa peinture, Guillaudin et André, deux jeunes peintres, un colonel en retraite, etc. Il tenait à avoir des types divers et à ce que, dans leur variété, ils conservâssent leur physionomie et leurs allures propres. Les hommes, par exemple ont leurs chapeaux placés sur la tête de la façon la plus diverse. Ce n'est point là le résultat d'un arrangement fantaisiste, mais bien de la manière dont tous ces hommes se coiffaient réellement. Il leur disait en effet : « Comment mettez-vous votre chapeau, sans y penser et dans vos moment d'abandon? eh bien! en posant, mettez-le ainsi et non pas avec apprêt. » Il poussait si loin le désir de serrer la vie, de ne rien peindre de *chic*, qu'il variait ses modèles, même pour les figurants de second plan, dont on ne devait voir qu'un détail de la tête ou une épaule. Il m'utilisa personnellement, en me prenant une part du chapeau, une oreille et une joue avec de la barbe. Cette moitié de visage ne pourrait être aujourd'hui reconnue et recevoir un nom, mais, au moment où il la peignait, il trouvait qu'elle animait la scène pour sa part et qu'elle était très ressemblante.

Il peignit à peu près dans le même temps que le *Bal de l'Opéra*, la *Dame aux éventails*. C'est encore là un tableau parisien. La femme qui a posé était très connue, pour son originalité de caractère et de visage. Elle est étendue sur un canapé, vêtue d'un costume de fantaisie, et autour d'elle, sur la muraille, sont placés des éventails. Dans le *Monde nouveau*, en mars 1874, une revue d'art et de littérature dirigée par Charles Cros, qui n'a eu que trois numéros, a paru, sous le titre la *Parisienne*, un bois



LA DAME AUX ÉVENTAILS.

dessiné par Manet, gravé par Prunaire, pour lequel avait posé la même femme peinte comme la *Dame aux éventails* (1).

Manet vit venir vers lui en 1873 le poète Stéphane Mallarmé. La connaissance conduisit promptement à une vive amitié. Mallarmé devint un de ses constants visiteurs. Manet devait illustrer

(1) Nous reproduisons ici une variante de ce bois de la *Parisienne*, restée inédite.



LA PARISIENNE.

plusieurs de ses ouvrages, le *Corbeau*, traduit d'Edgar Poe en 1875, l'*Après-midi d'un Faune* en 1876 et peindre son portrait même en 1877. Le café Guerbois était à ce moment-là abandonné. Les réunions qui s'y tenaient avant la guerre n'avait point été reprises après. Les assidus du lieu dispersés, vivaient maintenant trop loin les uns des autres pour pouvoir se retrouver fréquemment ensemble. Cependant comme Manet avait besoin de se rencontrer avec ses amis, il avait choisi, pour y venir le soir, le café de la Nouvelle-Athènes sur la place Pigalle, fréquenté par un monde mélangé d'hommes de lettres et d'artistes, et là, pendant quelques années, les anciens habitués du café Gerbois surent se revoir à l'occasion.

En 1874, Manet envoya au Salon deux tableaux, le *Chemin de fer* et le *Polichinelle*, mais sans retrouver le succès que le *Bon Bock* lui avait valu l'année précédente. Avec son système de peindre

chaque fois devant la nature des scènes nouvelles, il ne pouvait profiter d'un succès acquis, pour en obtenir à coup sûr un second. Cet avantage, que tant d'autres savent s'assurer, lui était, de par son esthétique, interdit. La plupart lorsque certains sujets leur ont gagné la faveur publique, s'y cantonnent et n'en sortent plus. On a vu ainsi de tout temps des peintres qui, en se répétant, ont trouvé les louanges et la fortune. Il leur suffit pour ne pas lasser, de varier quelque peu les détails. Public et critiques acceptent volontiers cette pratique. Ils n'ont aucune peine à prendre pour suivre l'artiste qui ne se renouvelle point. La connaissance une fois liée avec lui, peut se poursuivre indéfiniment sur le même pied. Le public ne se doutant point que la répétition, l'imitation de soi-même sont en art odieuses, puisqu'elles ne peuvent conduire qu'à l'affaiblissement des effets d'abord produits en mieux, touve agréable de n'avoir point à faire cet effort d'attention, que demande l'examen de sujets sans cesse renouvelés, comme forme et comme fond. C'est ainsi que les artistes sages, s'adaptant au goût moyen, cheminent contents d'eux-mêmes, sûrs du succès, pendant que les vrais créateurs, tourmentés du besoin de se renouveler, passent leur vie à combattre et reçoivent les horions.

Manet en faisait l'expérience en 1874 ; après avoir vu son *Bon Bock* l'année précédente, devenir populaire et lui attirer les louanges, il voyait maintenant son *Chemin de fer* ramener les vieilles railleries. Ce tableau marquait une nouveauté parmi ses envois au Salon, celle de la peinture en plein air. Il l'avait exécuté dans un jardinet, placé derrière une maison de la rue de Rome. Le public et la presse ne s'étaient pas bien rendu compte, pour en raisonner, qu'il s'agissait d'une œuvre produite directement en plein air. Ils avaient tout simplement, comme d'habitude, été offensés par l'apparition des couleurs vives, mises côte à côte, sans interposition de demi tons ou d'ombres conventionnelles.

Au reproche d'être peint dans une gamme trop vive qu'on faisait au tableau, s'ajoutait celui de présenter un sujet « incom-



(Réduction de la gravure originale.)

LE CHEMIN DE FER

préhensible. » Il n'y avait en effet, à proprement parler, pas de sujet sur la toile, les deux êtres qui y figuraient ne se livraient à aucune action significative ou amusante. Car le public ne cherche et ne regarde presque jamais dans une œuvre, que l'anecdote qui peut s'y laisser voir. Le mérite intrinsèque de la peinture, la valeur d'art due à la beauté des lignes ou à la qualité de la couleur, choses essentielles pour l'artiste ou le vrai connaisseur, restent incompris et ignorés des passants. Or Manet avait mis dans son *Chemin de fer* deux personnes sur la toile, pour qu'elles y fussent simplement représentées vivantes. Il agissait ainsi en véritable peintre et eût pu se recommander des maîtres hollandais. qui ont si souvent tenu leurs personnages oisifs, ne se livrant à aucune action précise. Il avait représenté une jeune femme vêtue de bleu, assise contre une grille et tournée vers le spectateur, pendant que près d'elle, debout, une petite fille en blanc se tenait des deux mains aux barreaux. Cette grille servait de clôture à un jardinet, dominant la profonde tranchée, où passe le chemin de fer de l'Ouest, près de la gare Saint-Lazare. Par derrière les deux femmes, se voyaient des rails et la vapeur de locomotives, d'où le titre du tableau.

Le *Chemin de fer* supérieur par les dimensions était des deux envois au Salon, celui qui attirait le plus les regards. L'autre le *Polichinelle*, dans un tout petit cadre, passait presqu'inaperçu. Cependant il plaisait assez à ceux qui venaient le regarder et il devait plaire tout particulièrement à quelqu'un. Mme Martinet appartenant à la riche bourgeoisie parisienne, était liée avec Manet, qu'elle recevait assez souvent à dîner. C'était une fête pour elle que cette venue d'un homme, dont la vivacité et la conversation brillante l'enchantaient. Elle l'avait en véritable amitié et elle eût bien voulu la lui témoigner, en lui prenant quelques tableaux. Mais la bonne dame ne s'y connaissait pas plus que les autres; elle partageait le sentiment commun sur les œuvres de Manet, elle les trouvait désagréables. Elle disait,

comme beaucoup de ceux qui rencontraient le peintre dans le monde : comment peut-il se faire qu'un homme si distingué, peigne d'une manière si barbare? Enfin en 1874, arrive le *Polichinelle* qui la séduit. Le petit personnage le chapeau sur l'oreille, la figure goguenarde, lui paraît charmant. Elle s'empresse de l'acquérir et satisfait ainsi l'envie qu'elle éprouvait de faire plaisir à son ami Manet, en lui montrant chez elle une de ses œuvres.



IX

LE PLEIN AIR

Cependant les artistes qui avaient été attirés vers Manet par son esprit d'innovation, s'étaient à ce moment, en 1874, pleinement développés. Ils avaient formé un groupe produisant d'après des données assez neuves, pour qu'on eût senti le besoin de leur trouver une désignation spéciale. On les avait alors appelés les Impressionnistes.

Les Impressionnistes qui étaient surtout des paysagistes, se distinguaient par deux particularités. Ils peignaient en tons clairs et systématiquement, en plein air, devant la nature. Ils avaient reçu de Manet l'exemple de la peinture en tons clairs et ils s'étaient mis à travailler en plein air, comme entrant dans une pratique déjà connue, au moment où ils survenaient. On ne saurait dire, en effet, que l'idée de peindre devant la nature puisse être spécialement revendiquée par quelqu'un. Il est des procédés, qui ont surgi d'une façon en quelque sorte spontanée et que l'on voit ensuite s'être généralisés, sans que l'on puisse trop savoir comment la chose s'est faite. Mais enfin, s'il fallait absolument citer des noms, on pourrait faire honneur à Constable en Angleterre, à Corot et à Courbet en France, de la coutume de peindre directement en plein air. Je me rappelle personnellement avoir vu ces derniers, assis l'un près de l'autre dans un champ et peignant chacun une vue de la ville de Saintes, ma ville natale. Seulement ils se restreignaient, en plein air, à des tableaux de

petites dimensions, que l'on n'appelait pas même des tableaux, mais des études et leurs œuvres importantes s'exécutaient à l'atelier.

Les paysagistes du groupe impressionniste, allant plus loin que leurs devanciers, avaient généralisé le procédé de peindre en plein air, en en faisant une règle absolue. Avec eux il n'y eut plus de paysage produit dans l'atelier. Tout paysage, quelque fut son importance ou le temps demandé pour son exécution, dut être mené à terme directement devant le site à représenter. Les Impressionnistes sont arrivés de la sorte à obtenir des effets nouveaux et inattendus. Travaillant en tous temps, obstinément devant la nature, ils ont pu en saisir, pour les rendre, ces aspects multiples et fugitifs, qui avaient échappé aux autres, retenus dans l'atelier. Ils ont observé ces différences considérées par les autres comme négligeables, mais, pour eux, devenues essentielles, qui existent dans l'aspect d'une même campagne, par un temps gris ou le plein soleil, par la pluie ou le brouillard, et aux diverses heures de la journée. Ils ont recherché les apparences changeantes que la végétation revêt selon les saisons. L'eau s'est nuancée, sur leurs toiles, des tons indéfiniment variés, que le limon qu'elle entraîne, les bords qu'elle reflète, l'angle sous lequel le soleil la frappe, peuvent lui faire prendre.

Le groupe des premiers peintres que l'on a appelés Impressionnistes, comprenait Pissarro, Claude Monet, Renoir et Sisley. Ils étaient animés de pensées communes et, se tenant très près les uns des autres, ont tous contribué à l'épanouissement du système et à la découverte des règles à appliquer. Cependant s'il en est un qui ait plus particulièrement dégagé les traits propres de l'impressionnisme, c'est Claude Monet. Plus que tout autre, en effet, il a su donner à l'aspect fugitif de l'heure, à l'enveloppe ambiante de lumière, aux colorations éphémères des saisons l'importance décisive dans le rendu de la scène vue. Tellement qu'avec lui les impressions passagères sont devenues assez

L'ARTISTE

1875



caractéristiques et distinctes pour former, par elles-mêmes et en elles-mêmes, le vrai motif du tableau. Personne n'avait donc, avant lui, poussé aussi loin l'étude des variations, que l'apparence d'une scène naturelle peut offrir. Aussi portant sa manière à l'extrême limite de ce qu'elle peut donner, devait-il peindre les mêmes meules dans un champ, ou la même façade de cathédrale à Rouen, un nombre de fois indéterminé, douze ou quinze fois, sans changer de place et sans modifier les lignes de fond du sujet, et cependant en exécutant bien réellement chaque fois un tableau nouveau. Il s'appliquait seulement à fixer chaque fois sur la toile un des aspects modifiés, que les changements de l'heure ou de l'atmosphère avaient fait prendre au sujet. L'impression ressentie variait dans chaque cas, et elle était saisie et rendue si effectivement que, dans chaque cas, elle lui permettait de produire un tableau différent.

Les Impressionnistes sortis de la période d'essais étaient arrivés, en 1874, à la pleine conscience d'eux-mêmes. Ils avaient fait cette année-là, sur le boulevard des Capucines, une première exposition d'ensemble de leurs œuvres, qui avait attiré l'attention de la critique et du public. Mais la notoriété ainsi acquise n'avait eu d'autre résultat, que de soulever contre eux un immense mouvement de railleries et d'insultes. L'hostilité témoignée à Manet, à ses débuts, se reportait maintenant sur les Impressionnistes. Le peintre impressionniste devenait à son tour une sorte de paria, contre qui toute attaque paraissait licite.

Manet qui, alors qu'il était universellement méprisé, avait trouvé des amis dans les hommes devenus maintenant les Impressionnistes, n'avait cessé de les suivre et de les encourager dans eurs tentatives. Son intérêt s'était accru, lorsqu'il avait vu la manière de peindre en clair, qui avait été la sienne d'abord s'étendre sous leur pratique à de nouveaux domaines et donner naissance, surtout dans le paysage, à une forme d'art originale. Aussi trouvaient-ils en lui un ardent défenseur. Alors qu'il

était encore lui-même violemment attaqué et qu'il avait beaucoup de peine à surmonter les difficultés qui l'assaillaient, il lui restait du temps et de l'énergie pour s'occuper d'eux et les aider. Il était à court d'argent, il dépensait réellement plus que la fortune paternelle le lui permettait et il lui fallait compter comme supplément sur la vente de ses œuvres, mais qui ne survenait qu'accidentellement et encore ne lui procurait que des sommes minimes. Il était donc dans une situation à ne pouvoir réellement se permettre la moindre largesse, cependant sa générosité naturelle et son amitié l'emportaient. Il s'ingéniait à aider ses amis, même de sa bourse. Il était allé en 1875 voir Claude Monet qui habitait Argenteuil et qui se trouvait tellement combattu et méprisé, qu'il ne pouvait arriver que très difficilement à vivre de son travail, alors à la recherche de combinaisons pour venir à son aide, il m'écrivait :

« Mercredi.

« Mon cher Duret,

« Je suis allé voir Monet hier. Je l'ai trouvé navré et tout à fait à la côte.

« Il m'a demandé de lui trouver quelqu'un qui lui prendrait, *au choix*, de dix à vingt tableaux, à raison de 100 francs. Voulez-vous que nous fassions l'affaire à nous deux, soit 500 francs pour chacun ?

« Bien entendu personne, et lui le premier ignorera que c'est nous qui faisons l'affaire. J'avais pensé à un marchand ou à un amateur quelconque, mais j'entrevois la possibilité d'un refus.

« Il faut malheureusement s'y connaître comme nous, pour faire, malgré la répugnance qu'on pourrait avoir, une excellente affaire et en même temps rendre service à un homme de talent. Répondez-moi le plus tôt possible ou assignez-moi un rendez-vous. Amitiés.

E. Manet. »

Il semblera peut-être étrange que donner mille francs à un peintre impressionniste pour dix de ses tableaux, ait jamais pu être un acte désintéressé. Mais tout est relatif et au moment où Manet écrivait cette lettre, il était plus difficile d'arracher cent francs pour un tableau de Claude Monet, qu'il ne l'est devenu depuis d'en obtenir dix mille. L'aversion, l'horreur, — je ne sais quel mot trouver qui soit assez fort pour exprimer le sentiment du public — étaient alors telles, qu'en dehors d'une demi-douzaine de partisans, gens de goût, mais disposant de peu de ressources, considérés d'ailleurs comme des fous, personne ne voulait avoir de cette peinture, personne ne voulait se donner la peine de la regarder ou si, par extraordinaire, quelqu'un la regardait, ce n'était que pour en rire. Les amateurs qui achetaient des tableaux, n'eussent pas même consenti à recevoir en don une œuvre des Impressionnistes, invités à la mettre chez eux. Ils se fussent considérés ainsi comme dépréciant leurs collections et comme perdant leur renom d'hommes de goût. M. Durand-Ruel, le seul marchand qui eût encore acheté des œuvres si décriées, allait tellement contre le goût général, qu'il ne pouvait en vendre à n'importe quel prix. Après avoir longtemps persisté à faire des avances aux Impressionnistes, envers lesquels il se conduisait non plus en homme d'affaires, mais en ami dévoué, il avait empilé de leurs toiles et épuisé sa caisse, à un point qui le mettait dans l'impossibilité momentanée de les soutenir. Dans ces circonstances, l'aide que Manet concevait se produisait bien comme un acte de désintéressement.

Manet cherchait, de toutes manières, à trouver des acheteurs aux Impressionnistes. Il avait toujours de leurs œuvres dans son atelier, qu'il s'efforçait de faire prendre aux personnes qui venaient le visiter et il les vantait dans les termes les plus louangeurs. Claude Monet était de tous celui vers lequel il se sentait le plus vivement porté. Il admirait surtout son art de peindre l'eau, sous les apparences les plus diverses. Monet, disait-il, est le

Raphaël de l'eau. Il le considérait comme tout à fait maître dans sa sphère. Un hiver il voulut peindre un effet de neige; j'en possédais précisément un de Monet qu'il vint voir; il dit après l'avoir examiné : « Cela est parfait, on ne saurait faire mieux. » Et il renonça à peindre de la neige. Il s'établit ainsi entre eux une grande amitié et des rapports suivis, qui se sont toujours traduits par une échange de bons procédés.

Manet fut amené à peindre Claude Monet et les siens plusieurs fois. Il le peignit, une première fois en 1874, dans son bateau sur la Seine. Monet, dont le système était de travailler directement devant la nature, s'était aménagé un bateau, à l'époque où il habitait Argenteuil, pour y exécuter à l'aise ses vues de la Seine. Il l'avait disposé d'une façon particulière avec une petite cabine au fond, où se réfugier en cas de mauvais temps et une tente par devant, sous laquelle il pouvait se tenir au soleil. Manet avait représenté Monet peignant sous la tente de son bateau et M[me] Monet, par derrière, assise dans la cabine. Il avait lui-même donné pour titre au tableau : *Monet dans son atelier*, en disant plaisamment : « Monet ! son atelier, c'est son bateau. » Il a peint encore une fois Monet et sa famille en plein air, toujours en 1874, cette fois dans leur jardin. La femme et le fils sont assis sous des arbres, pendant que le père, contre une haie, s'occupe à jardiner.

Manet avait été lui-même, dès ses débuts, un partisan de la peinture en plein air, que les Impressionnistes étaient venus adopter systématiquement. Avec ses idées de ne peindre que des choses vues, il avait commencé à faire des études de plein air dès 1854, alors qu'il fréquentait encore l'atelier de Couture. En 1859 il a peint un paysage à Saint-Ouen qui s'est appelé la *Pêche*, où on voit la Seine avec ses rives et un pêcheur dans un bateau. Il devait ensuite avoir la fantaisie de placer sur cette toile son portrait et celui de sa femme, tous les deux vêtus de costumes à la Rubens, ce qui a fait prendre à l'œuvre un air

composite assez singulier. Il peignit en 1861 des études dans le jardin des Tuileries, qui devaient lui servir à composer son tableau de la *Musique aux Tuileries*. Son paysage du *Déjeuner sur l'herbe* a été peint en 1863, d'après des études faites à l'île de Saint-Ouen. A son exposition de 1867 ont figuré diverses marines, des paysages, une course de chevaux, exécutés en plein air les années précédentes. En 1867, il peint, sur une toile de dimensions importantes, une *Vue de l'Exposition universelle*. La vue, prise du Trocadéro, s'étend sur le Champ de Mars, où cette année-là l'exposition était concentrée. Mais à ce moment le plein air était un des sujets les plus discutés, dans les réunions du café Guerbois, entre Manet et ses amis. Il s'adonnera donc désormais, d'une manière toute spéciale, à la peinture de plein air et il lui fera une part de plus en grande dans sa production.

En 1868 et 1869 il passe une partie de l'été à Boulogne; il y peint des marines et des vues du port. Une de ces vues, connue sous le titre du *Clair de lune* ou du *Port de Boulogne*, a été prise d'une fenêtre de l'hôtel de Folkestone, sur le quai de Boulogne. Elle rend bien la magie de la nuit et l'apparence fantastique



CLAUDE MONET DANS SON ATELIER.

des nuages, courant emportés devant la lune. Deux toiles ont été consacrées au départ du bateau à vapeur, faisant le service entre Boulogne et Folkestone. En 1870, avant la guerre, il peint dans un jardin de Passy, le petit tableau qui s'est appelé le *Jardin*, où l'on voit une jeune femme en blanc, assise près de son enfant placé dans une petite voiture et un jeune homme à côté, étendu sur l'herbe. En 1871 il peint le *Bassin d'Arcachon*, à son retour des Pyrénées, et le *Port de Bordeaux*, des fenêtres d'une maison située sur le quai des Chartrons. En 1872 il peint en Hollande, où il est allé, une marine. En 1873 ses tableaux de plein air sont particulièrement nombreux. Il passe une partie de l'été à Berck-sur-Mer, il y peint les *Hirondelles*. Sa mère et sa femme ont posé pour les dames représentées. Il les a réduites à des proportions tellement restreintes, que le tableau est ainsi presque un paysage pur. Le titre est venu de quelques hirondelles, volant par dessus le terrain couvert de gazon. Il peint encore à Berck, une vue de mer avec personnages. Sa femme est assise au premier plan, à côté d'elle Eugène Manet est étendu sur le sable et, au fond, la mer bleue s'élève vers l'horizon. Ce tableau s'est appelé *Sur la Plage*. Il peint encore à Berck les *Pêcheurs en mer;* il s'est embarqué avec eux et les a saisis sur le vif à leur travail, pendant que l'embrun de la mer venait mouiller sa toile. Les longues années qu'il avait passées à terre sans naviguer lui avaient fait perdre le pied marin, acquis au cours de son voyage au Brésil, car il racontait que le mal de mer l'avait fort incommodé sur la barque de pêche. Il peint encore en plein air, en 1873, la *Partie de crocket* et enfin le *Chemin de fer*, qu'il expose au Salon de 1874.

Dans ses œuvres de plein air, Manet devait marquer sa manière personnelle, en face de ses amis les Impressionnistes. Eux qui étaient principalement des paysagistes, peignaient surtout en plein air des paysages purs, où ils introduisaient accessoirement des figures humaines; tandis que lui, qui jusqu'à ce jour avait

surtout peint des tableaux de figures, maintenant qu'il abordait plus particulièrement le plein air, devait cependant se maintenir dans sa véritable manière, en donnant à ses figures une grande importance, de telle sorte que le paysage ne formât le plus souvent autour d'elles que le cadre ou le fond.

Dans ces idées Manet se résolut à frapper un coup. Jusqu'alors ses tableaux de plein air avaient été de dimensions assez restreintes. Le premier qu'il eût envoyé au Salon, en 1874, le *Chemin de fer*, se trouvant de cet ordre, n'avait guère été reconnu pour ce qu'il était. Maintenant il en peindrait un où les personnages atteindraient la grandeur naturelle et qui serait tellement caractéristique qu'on ne pourrait se méprendre à son sujet. Dans l'été de 1874, il s'assure une femme appropriée et obtient de son beau-frère Rudolph Leenhoff de venir poser. Il les emmène à Argenteuil. Là il les place l'un contre l'autre, dans un bateau, assis sur un banc, avec l'eau bleue, comme fond, et une des berges de la Seine, pour clore l'horizon. Il se met à les peindre, en plein soleil, sur une toile d'un mètre cinquante de haut et un mètre quinze de large. Peindre ainsi deux personnages de grandeur naturelle, en maintenant à chaque être et au paysage l'intensité de coloris que l'éclat du plein air leur donnait, était une tentative d'une extrême hardiesse. Il fallait pour la mener à bien un homme, doué d'abord d'une vision particulière, puis habitué à réaliser sur la toile la juxtaposition des tons les plus tranchés.

L'œuvre terminée fut exposée, comme unique envoi, au Salon de 1875, sous le titre d'*Argenteuil*. Il s'était proposé de frapper un coup avec ce tableau. Il devait pleinement y réussir, mais non pas de la manière qu'il eût désirée. Quand il cherchait à attirer l'attention, c'était toujours avec l'espérance de captiver le public et la presse. Les déceptions ne le décourageaient point, après tant d'œuvres qu'il avait montrées sans trouver le succès recherché, il pensait toujours qu'il en produirait d'autres, qui le lui obtiendraient. Il lui était arrivé une chance de ce

genre avec le *Bon Bock*, mais par un concours exceptionnel de circonstances heureuses. Maintenant qu'avec son *Argenteuil*, il se proposait de frapper un coup d'éclat, en mettant dans une œuvre, comme il l'avait déjà fait, la marque de sa pleine originalité, la tentative, loin d'avoir le résultat favorable qu'il entrevoyait toujours, ne pouvait que soulever de nouveau l'hostilité, que ses œuvres antérieures, produites dans les mêmes données, avaient fait naître. C'est ce qui allait en effet avoir lieu. L'*Argenteuil* devait être avec le *Déjeuner sur l'herbe*, l'*Olympia* et le *Balcon*, celui de ses tableaux qui rencontrerait la désapprobation la plus violente et la plus universelle.

Une des particularités qui avait le plus déplu chez Manet, avait été sa manière de peindre en tons clairs juxtaposés. On n'avait vu tout d'abord dans cette pratique qu'un « bariolage » et l'œil habitué aux tableaux enveloppés d'ombre en avait été offensé. Cependant depuis plus de dix ans qu'il persistait à se produire aux Salons, et qu'il y revenait toujours le même, on avait fini par le tolérer. On avait même été jusqu'à accepter celles de ses œuvres conçues dans une gamme de couleurs moins vive que les autres. En outre, sans qu'on s'en rendît compte, par la seule puissance du vrai sur le convenu, du naïf sur l'artificiel, cette manière tant abhorrée d'appliquer les tons clairs sans ombres intermédiaires exerçait son influence, et l'école française commençait à supprimer les ombres opaques, pour aller vers le clair. Ainsi l'accoutumance venue d'une part et de l'autre un changement général se produisant, il se trouvait que l'art de Manet ne frappait plus par un air d'absolue étrangeté, qu'il n'était plus considéré comme absolument en dehors des règles. Si on n'allait point encore jusqu'à l'accepter tout à fait, au moins on s'y habituait dans une certaine limite. Mais voilà qu'avec cet *Argenteuil* peint en plein air, Manet accentuait tellement sa manière, qu'il se remettait vis-à-vis des autres dans l'état de séparation absolue, où il s'était trouvé à l'origine. L'éclat des tons se

trouvait porté, par le fait d'un tableau peint en plein air, à un tel degré d'acuité, qu'il dépassait de beaucoup tout ce que les tableaux peints dans la lumière atténuée de l'atelier avaient laissé voir. Le gain que Manet avait pu faire, par l'accoutumance où l'on était entré avec ses tableaux d'atelier, était donc perdu pour ceux du plein air.

Aussi revoyait-on devant l'*Argenteuil* ces attroupements bruyants qui s'étaient produits devant le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia*. L'éclat du plein air offusquait. Les spectateurs le trouvaient intolérable. Leurs yeux ne pouvaient le supporter. Un effet exaspérait par dessus tout : l'eau de la Seine peinte d'un bleu intense. Il est pourtant certain que l'eau limpide et profonde d'une rivière, frappée, dans certaines conditions, par le soleil, laissera voir des tons d'un tel bleu, que la palette la plus riche ne pourra pleinement les rendre. Manet ayant peint la Seine à Argenteuil par un soleil ardent, avait eu beau s'efforcer, l'eau bleue de son tableau avait dû rester, comme éclat, au-dessous de la réalité. Mais le public et les critiques n'étaient à même d'entrer dans aucune de ces considérations. Cette eau bleue leur causait une sorte de souffrance physique, elle les aveuglait. Devant le *Balcon* de 1869, tout le monde s'était récrié. Avait-on jamais vu un balcon vert! Maintenant tout le monde se soulevait contre l'eau de l'*Argenteuil*. Avait-on jamais vu de l'eau bleue dans une rivière!

Il était vrai qu'on n'avait jamais vu apparaître, dans un tableau du Salon et même dans aucun autre tableau n'importe où, de l'eau bleue, peinte avec une telle intensité de coloris, puisque personne, excepté les Impressionnistes, ne s'était encore avisé d'aller peindre en plein soleil, directement devant la nature. Manet s'étant livré à une tentative originale et ayant travaillé dans des conditions encore inconnues, devait par cela même produire une œuvre douée de caractères qui la différencieraient de toutes les autres. C'est précisément parce qu'il en était ainsi, qu'elle eût dû être louée ou au moins prise en considération, comme sortant de la

banalité et du pastiche, qui sont la mort de l'art. Mais au contraire le public en art, comme en toutes choses, n'aime que les voies battues, commodes à sa nonchalance. Il est d'instinct l'ennemi des nouveautés. Cet *Argenteuil*, survenant au Salon comme une œuvre sans précédent, déplaisait donc par cela même à tout le monde.

Le tableau qui, par sa tonalité générale, soulevait l'hostilité, ne gagnait rien, lorsque les deux personnages qui y figuraient, étaient considérés à part. D'abord on les déclarait laids et vulgaires. Eh puis ! que faisaient-ils assis sur un banc, dans ce bateau ? Ils manquaient peut-être de raffinement, mais les canotiers qui vont, les hommes en tricot, les femmes en robes multicolores, s'amuser sur l'eau, n'ont jamais appartenu à l'élite sociale. D'ailleurs ils étaient assis dans le bateau pour n'y rien faire autre chose que d'y être assis. C'était la question qui s'était posée, à l'occasion du *Chemin de fer*, l'année précédente, où une femme et une petite fille avaient été représentées sans se livrer à aucune mimique particulière, simplement pour offrir deux figures à peindre. Le public insensible aux arrangements picturaux en eux-mêmes, qui demande toujours aux personnages d'un tableau d'accomplir une action bien déterminée, avait trouvé, en 1874, les femmes du *Chemin de fer* « incompréhensibles » et il jugeait, en 1875, étranges et méprisables les canotiers de l'*Argenteuil*, dans la simplicité de leur pose et de leur habillement.

En peignant son *Argenteuil*, Manet avait représenté un côté de la vie parisienne, qui a presque entièrement disparu. Avant que la bicyclette ne fût connue, le canotage les jours fériés, dans la belle saison, était l'amusement d'une partie de la jeunesse. Argenteuil, Asnières, Bougival voyaient accourir des bandes de jeunes gens des deux sexes qui, après avoir prodigué leurs forces à ramer sur l'eau, finissaient la journée par un festin au cabaret et un bal champêtre. La bicyclette à mis fin à ces divertissements, ceux qui s'y fussent autrefois adonnés, se dispersent maintenant

LA PROMENADE

Tableau à l'huile



sur les routes. Les canotiers venaient de mondes différents, mais les femmes qu'ils emmenaient avec eux n'appartenaient qu'à la classe des femmes de plaisir de moyenne condition. Celle de l'*Argenteuil* est de cet ordre. Or comme Manet, serrant la vie d'aussi près que possible, ne mettait jamais sur le visage d'un être autre chose que ce que sa nature comportait, il a représenté cette femme du canotage, avec sa figure banale, assise oisive et paresseuse. Il a bien rendu la grue que l'observation de la vie lui offrait. Il a encore peint un type analogue dans son tableau la *Prune*. Une femme, de celles qui attendent dans les cafés la rencontre à venir, accoudée sur une table, regarde l'œil vague, devant elle, dans le néant de sa pensée.

Après avoir peint dans l'*Argenteuil* la vie à peu près disparue du canotage, Manet devait peindre, dans la *Servante de Bocks*, la vie, qui survenait alors et qui s'est depuis fort développée, du cabaret à chansons. On avait ouvert, sur le boulevard de Clichy, un établissement de cet ordre, appelé de Reichshoffen, où la bière était apportée par des servantes. Manet avait remarqué le mouvemement des servantes qui, en posant d'une main un bock sur la table, devant le consommateur, savaient en tenir plusieurs de l'autre, sans laisser tomber la bière. Voulant peindre une de ces filles à l'œuvre, il s'interdit de prendre, pour poser, un modèle quelconque, il lui fallait la fille même. Il est de ces mouvements que seule une longue pratique a pu enseigner. Millet a peint une enfourneuse, une villageoise introduisant une miche dans un four et il l'a peinte, en indiquant avec justesse la saccade des deux bras et du dos qu'elle fait, pour détacher sa miche de la pelle qui la supporte et l'enfoncer dans le four. Tous les modèles de la terre n'auraient pu donner à Millet son enfourneuse. Il lui a fallu pour l'obtenir trouver une villageoise d'entre les villageoises, qui eût, toute sa vie, pétri et enfourné du pain. Désireux de peindre une servante de bocks, dans l'exercice si l'on peut ainsi dire de sa virtuosité, Manet s'adressa à celle du café

qui lui parut la plus experte. Cette fille flairant l'aubaine affecta des scrupules et déclara qu'elle n'irait poser dans son atelier, qu'accompagnée d'un « protecteur. » Il dut en passer par là et les payer grassement tous les deux, pendant qu'il exécutait son tableau. Le protecteur se trouva être un grand diable en blouse. Il l'a représenté, accoudé sur une table, la pipe à la bouche, tandis que la servante pose un bock près de lui, de son geste particulier.

Le soulèvement causé au Salon de 1875 par l'*Argenteuil*, avait été si violent, qu'il était presque venu remettre Manet dans la situation de réprouvé du début. Il conservait, il est vrai, pour le défendre, un groupe d'artistes, d'hommes de lettres, d'amis et de partisans qui lui avaient manqué. Mais leur voix qui pouvait être entendue, lorsque la réprobation faiblissait ou cessait même, comme à l'occasion du *Bon Bock*, était étouffée lorsque, comme dans le cas de l'*Argenteuil*, elle se déchaînait en tempête. Alors les ennemis avaient beau jeu et c'était par fortune qu'un ami comme M. Jules de Marthold, parvenait à présenter une vigoureuse défense de l'art de Manet, dans un journal où il était rédacteur. La presse autrement ne s'ouvrait qu'aux railleries, aux caricatures, aux insultes et Manet, qui avait pensé qu'avec son essai de plein air, il parviendrait peut-être à captiver le public, se voyait de nouveau déçu et rejeté en plein combat.

Il ne se décourageait jamais. L'insuccès de l'*Argenteuil*, loin de le faire renoncer à la peinture de plein air, ne fut qu'une sorte de stimulant pour l'y attacher. Il lui donnera donc maintenant jusqu'à la fin, une place tout à fait régulière dans son œuvre. Il l'entremêlera systématiquement avec celle de l'atelier. Il avait, en même temps que l'*Argenteuil*, peint un autre tableau de plein air, *En bateau*, qu'il devait exposer au Salon de 1879. Et étant allé en 1875 faire un voyage à Venise, il en rapporta deux toiles de plein air. Le motif lui avait été fourni par les poteaux de couleurs vives, placés sur les canaux, devant la porte d'eau de certains palais.

En 1875, l'été, il peint dans un jardin, le *Linge*, pour l'exposer comme suite à l'*Argenteuil*. Il l'envoie, en effet, avec un autre tableau, l'*Artiste*, peint à l'atelier, au Salon de 1876, mais le Jury les refusa. Voilà donc que, tout à coup, après huit ans, le jury revenait à son ancienne rigueur et se remettait à frapper Manet d'ostracisme. Le refus du jury, en 1876, se produisait, comme la conséquence du soulèvement du public et de la presse contre l'*Argenteuil* de 1875, de même que le refus du jury, en 1866, avait été la conséquence du soulèvement de l'opinion contre l'*Olympia* de 1865. Le jury était fondamentalement hostile à Manet, les peintres qui le composaient, alors ancrés dans la tradition et l'observance des vieilles règles, ne voyaient en lui qu'un révolté, à frapper le plus possible. Du moment qu'on ne voulait point admettre que le Salon fût un lieu, où l'originalité, comme suprême condition de tout art vivant, dût être la bienvenue, qu'on considérait au contraire qu'on ne devait y être reçu qu'en se soumettant aux préceptes inculqués, le jury ne pouvait que traiter Manet en réprouvé. Ses membres mettaient donc à profit, pour l'exclure, l'insuccès de son *Argenteuil* et il le faisaient d'autant mieux que cette



LE GRAND CANAL A VENISE.

apparition de la peinture en plein air, leur semblait devoir renverser tout ce qui restait encore debout du grand art traditionnel, tel qu'ils le concevaient.

Comment auraient-ils pu se refuser la satisfaction de frapper Manet! Mais cet homme, à leurs yeux, était un monstre qui, alors qu'on lui faisait des concessions, qu'on commençait à tolérer ses déportements, loin de s'assagir, repartait de plus belle et se déchaînait aux extrêmes. Il était d'abord venu comme saccager le grand art du nu avec son *Déjeuner sur l'herbe* et son *Olympia*; il avait rejeté les règles enseignées de marier l'ombre avec les clairs, pour peindre par tons vifs juxtaposés. Voilà que depuis dix ans cette manière réapparaissant, commençait à agir sur les jeunes peintres, pour les débaucher, les éloigner de la sage tradition et par surcroit son auteur en arrivait maintenant, avec la peinture du plein air, à des outrances non soupçonnées, des scènes fixées directement devant la nature, le soleil ardent, l'eau bleue, les arbres verts, les multicolores habillements mis côte à côte, pour aveugler les gens et leur faire sans doute bientôt considérer les autres toiles du Salon, avec leurs ombres traditionnelles, comme des productions du Tartare. Il avait en outre engendré d'autres monstres, les Impressionnistes, qui rapportaient de la campagne des tableaux, où chaque jour ils surhaussaient l'éclat des tons. Enfin la réprobation de la presse et du public s'étant produite en 1875 comme pour les soutenir, ils reprenaient leur rôle de défenseurs de la tradition et de protecteurs des règles, en fermant de nouveau le Salon à Manet.

Les deux tableaux refusés, le *Linge* et l'*Artiste* étaient des œuvres puissantes. Le *Linge* représentait une femme au milieu d'un jardin, vêtue d'une robe bleue. Elle était occupée à laver du linge dans un baquet, sur lequel un enfant, debout, s'appuyait des mains. Les effets de coloris étaient produits par la robe bleue de la femme, les grandes plantes vertes du jardin et des linges

blancs, tendus sur des cordes. C'est dans cet assemblage que Manet avait réalisé la juxtaposition de tons vifs, demandée aux extrêmes ressources de sa palette qui, rappelant les audaces de l'*Argenteuil*, avaient fait refuser le tableau. Mais pour que le jury étendît ses rigueurs à l'autre, à l'*Artiste*, il fallait qu'il fût réellement désireux de montrer toute sa colère, car celui-là, peint dans l'atelier, restait conforme à la donnée ordinaire de Manet, que les jurys, en recevant depuis des années ses tableaux, avaient par là même comme acceptée. C'était un portrait en pied du graveur Desboutins, vu de face, bourrant sa pipe, peint tout entier dans les gris, sans l'introduction de ces couleurs variées, capables d'offusquer. Il était plein d'air et de lumière et si, dans l'exécution de certaines parties, on voyait les touches et les indications sans fini précieux appartenant à Manet, ces particularités semblaient au moins à leur place, dans une œuvre de grandes dimensions, où le personnage se détachait comme un bloc.

Manet exclu du Salon, résolut de montrer ses tableaux dans son atelier. Il adressa des lettres à la presse, aux artistes, aux amateurs, aux hommes du monde, pour qu'ils vinssent les voir et les juger. Il plaça près d'eux un registre où les visiteurs purent écrire. Les remarques et les observations les plus diverses y furent consignées, quelques-unes saugrenues, beaucoup d'autres, où les gens, gardant naturellement l'anonyme, laissaient voir, par des grossièretés, combien était encore profonde l'hostilité contre l'artiste. Mais les amis et les partisans purent exprimer de leur côté leur approbation et leurs louanges. Manet était si connu, ses productions soulevaient d'abord une telle curiosité, on était si bien habitué à s'échauffer à son sujet, que l'exposition particulière de ses tableaux fit du bruit. Elle devint un événement parisien. Il fut de mode de visiter son atelier. De telle sorte que le refus du jury n'atteignit pas le résultat d'étouffement que ses auteurs s'en étaient promis. Les œuvres refusées, si elles échappèrent à la foule qui se bouscule aux Salons, furent

en définitive vues de l'élite s'intéressant aux choses d'art.

La presse, il faut lui rendre cette justice, prit d'ailleurs presque entièrement parti pour Manet contre le jury. Ces journalistes mêmes qui, au précédent Salon, avaient témoigné de leur mépris pour l'*Argenteuil* et qui maintenant encore, en présence des œuvres montrées dans l'atelier, n'avaient que des critiques à exprimer, s'élevaient cependant contre l'ostracisme dont leur auteur était l'objet. On trouvait qu'un homme depuis si longtemps sur la brèche, laissant voir une telle volonté de travail, devait avoir le droit de se produire. Le jury abusait, pensait-on, de ses pouvoirs en le mettant en interdit. Qu'on le laissât donc exposer! Ce serait ensuite à la presse et au public à faire justice de ses erreurs. Tous s'étaient du reste acquittés de cette mission, en le poursuivant sans relâche de leurs sévérités. C'est pourquoi, après l'avoir si longtemps malmené, c'eût été un manque de générosité, que de venir maintenant approuver qu'on lui fermât le Salon. De telle sorte que le soulèvement qui s'était produit contre l'*Argenteuil*, sur lequel le jury s'était comme appuyé pour frapper Manet, n'amenait point l'approbation de son acte qu'il s'était promise. Eh puis! comme on se dérangeait pour aller voir les tableaux dans l'atelier, il se trouvait que le jury moralement blâmé pour sa sévérité, n'en obtenait même pas l'avantage de pouvoir soustraire aux regards, les audaces jugées démoralisantes du peintre.

Manet se sentit donc assez défendu pour croire que les refus subis en 1876, ne se renouvelleraient pas en 1877. Malgré cela, pour se rouvrir avec certitude le Salon, il tint un certain compte des répulsions du jury, en ne présentant point cette fois-ci d'œuvre de plein air, mais en envoyant deux tableaux peints dans l'atelier. Le jury ne pouvait dès lors songer à renouveler ses refus et les tableaux furent déclarés admis. L'un d'eux fut cependant ensuite éliminé, à cause du sujet considéré comme trop libre

Le tableau éliminé avait pour titre *Nana*, d'après le roman



CLAUDE MONET.

souvenir, à l'aide d'une photographie. Mais il a fait poser Claude Monet pour le portrait de lui reproduit également par le gillotage, dans le journal illustré la *Vie moderne* du 12 juin 1880 et mis en tête du catalogue de l'exposition des œuvres de Claude Monet, faite en juin 1880, à la *Vie moderne*, sur le boulevard des Italiens.

Cette exposition avait été organisée par Georges Charpentier, l'éditeur, à qui appartenait le journal. Il avait pensé qu'elle servirait utilement Claude Monet et l'art impressionniste, mais on ne

change pas tout à coup le goût du public et Monet était en 1880 si généralement méprisé, que l'exposition de ses œuvres tenue dans un rez-de-chaussée, ouvert sur le boulevard, où l'on entrait gratuitement, ne fut guère qu'un passage de gens venant rire et se moquer. Charpentier avait fait imprimer un catalogue renfermant une notice sur Monet, qu'il m'avait demandée et, en tête, comme attrait spécial, se trouvait le portrait de Monet par Manet. Il s'était imaginé que cette plaquette illustrée se recommanderait au public. Il en avait fixé le prix à cinquante centimes, mais les visiteurs se succédaient, sans que pas un voulût dépenser une somme aussi énorme, pour un tel objet. Il en réduisit le prix à dix centimes. Le catalogue eut après cela quelques acheteurs. On l'avait tiré à un grand nombre d'exemplaires et deux ou trois jours avant la fermeture de l'exposition, il en restait encore beaucoup. Charpentier décida qu'on les donnerait. En effet le gardien, d'un air engageant, en faisait l'offre aux visiteurs. Quelques-uns, les plus sages, prenaient le catalogue, c'était après tout du papier qui ne coûtait rien, mais la plupart le refusaient en riant. Ils se jugeaient ainsi fort malins. Cette exposition d'art impressionniste leur faisait l'effet d'une farce et l'offre du catalogue n'en était, à leurs yeux, que le couronnement. Ils croyaient donc prouver toute leur supériorité, à farceur, farceur et demi, en refusant l'offre et en montrant ainsi qu'ils n'étaient point dupes de la plaisanterie. Quand l'exposition se ferma, il restait un gros paquet du catalogues, qu'on n'avait réussi à faire prendre au public, ni pour argent ni par amour.

Cependant en 1899 il m'est tombé sous la main le catalogue d'un libraire, vendant des plaquettes curieuses et j'y vis figurer celle de l'exposition de la *Vie moderne*, marquée comme chose rare et cotée un franc. Un franc! en 1899 le catalogue d'art impressionniste dont on n'avait pas voulu pour rien en 1880. Quelle révolution cela indiquait comme s'étant accomplie dans le goût du public!

XI

LES DESSINS ET LES PASTELS

Les dessins de Manet confirmeraient, s'il en était besoin, ce que ses tableaux de jeunesse nous avaient déjà appris, qu'il avait sérieusement étudié les vieux maîtres à ses débuts et au cours de ses voyages. M. Auguste Pellerin, dans sa collection si riche et si variée d'œuvres de Manet, possède ses dessins du voyage d'Italie. Ils sont nombreux et montrent, ce à quoi on ne se serait peut-être pas attendu, qu'il ne s'était pas borné à étudier ces maîtres vers lesquels il se sentait plus particulièrement porté, mais qu'il avait aussi pris une réelle connaissance des autres. Beaucoup de ses croquis s'appliquent à des sujets de l'école romaine et un dessin, parmi les plus importants, reproduit une des figures principales de l'*Incendie du Borgo*, par Raphaël, dans les chambres du Vatican.

Les dessins chez Manet, demeurent généralement à l'état d'esquisses et de croquis. Ils ont été faits pour saisir un aspect fugitif, un mouvement, un trait ou détail saillant. Dans cet ordre de travail, on peut dire qu'il était toujours prêt. De tout temps il a eu près de lui, à l'atelier, des feuillets assemblés pour dessiner et, dans sa poche, un calepin avec un crayon. Le moindre objet ou détail d'un objet, qui intéressait ses regards, était immédiatement fixé sur le papier. Ces croquis, ces légers dessins qu'on peut appeler des instantanés, montrent avec quelle sûreté il saisissait le trait caractéristique, le mouvement décisif à dégager. Je ne

trouve à lui mettre en parallèle, dans cet ordre, qu'Hokousaï qui en effet, dans les dessins de premier jet de sa *Mangoua*, a su associer la simplification avec un parfait déterminisme du caractère. Aussi Manet admirait-il beaucoup ce qu'il avait pu voir d'Hokousaï et les volumes de la *Mangoua* qui lui étaient tombés sous la main, étaient de sa part l'objet de louanges sans restriction. Le dessin avait été en effet compris par Manet, de même que par Hokousaï avant lui, comme devant surtout servir à fixer l'aspect saillant d'un être ou d'un objet, dégagé de complications et d'accessoires. Dans ces conditions, la sûreté de main doit correspondre à la justesse de vision et le mérite de l'œuvre légère réside dans sa vérité. Le croquis tenu à sa forme sommaire, improvisée, doit cependant rendre ce qu'il rend d'une manière assez saisissable, pour offrir une œuvre vivante et intéressante dans sa fragilité. Or les croquis de Manet font bien réellement voir comme réalisé, ce qu'ils ont été appelés à représenter.



DE SAINT-ALBIN.

M. de Saint-Albin a fourni le sujet de l'un d'eux. Le petit personnage à juste quelques centimètres; il a été crayonné d'un trait si rapide que le contour en silhouette existe seul, sans les détails du visage ou des vêtements. Mais que cet être minuscule est donc ressemblant! On aurait pu multiplier les séances et les efforts sur un portail de grandeur naturelle, sans dépasser le résultat obtenu ici du premier coup. M. de Saint-Albin était un homme aimable, un collectionneur, un original, qu'on voyait apparaître sur le Boulevard à une certaine heure de l'après-midi Il personnifiait, vers 1870, ce Parisien légendaire, que l'on disait

FEMME DANS UN TUB

Pastel



BAZAINE.

n'avoir jamais pu quitter Paris. Manet l'a croqué regardant une estampe, avec son chapeau à larges bords, sa grosse cravate, son lorgnon, sa démarche spéciale et, sur le papier, il se trouve aussi saisissable, dans ses particularités, qu'il a jamais pu l'être se promenant sur le Boulevard.

Il en est un autre que Manet a aussi pris sur le vif, le maréchal Bazaine. Un jour, au cours du procès Bazaine, nous nous rendîmes Manet et moi, avec un groupe d'amis, à Trianon. C'était la première fois que nous y allions et je me rappelle que longtemps, nous contemplâmes, en silence, la scène imposante que présentait le conseil de guerre. A la fin, Manet avait fixé les yeux sur l'accusé. Tout à coup tirant de sa poche le petit calepin qui ne le quittait jamais, il se mit à crayonner. Il décrivait un trait en rond, qui représentait la tête et ajoutait deux ou trois points, pour la bouche et les yeux. Il avait ainsi dessiné plusieurs croquis, losque se tournant de droite et de gauche, il nous les montra, en disant : « Mais regardez donc cette boule de billard! » Il répéta l'expression plusieurs fois. Elle était absolument juste, car en examinant les croquis et en les comparant avec la tête de l'original placée devant soi, on constatait que la ressemblance était frappante et l'expression trouvée parfaite de vérité. Un de ces croquis subsiste. Il a fait partie de la vente de Manet, en 1884. C'est un document historique.

Il donne le vrai Bazaine, le Bazaine réel, en opposition aux deux ou trois autres, qu'à des moments différents, l'imagination a créés. Il y a eu d'abord le « glorieux » Bazaine, le général cru supérieur, en qui la France avait mis follement son espoir. Puis, après la capitulation, est venu le grand traître, le monstre qui ayant pu vaincre, ne l'a pas voulu. L'un est né de l'espérance, l'autre du désespoir. Le vrai était celui que Manet avait saisi et mis au

point, l'être de petite intelligence, au regard fuyant, n'ayant qu'une qualité, celle d'être brave, incapable de diriger avec succès son armée et de la tirer du péril où elle se trouvait, au moment où on la lui avait remise, par surcroît, bas et vil de caractère, s'étant laissé entraîner, lorsqu'il s'est senti perdu dans Metz, à des actes de compromission avec l'ennemi, pour lesquels il a été justement flétri et condamné. Tout cela est dans le petit croquis fait à Trianon, se lit sur la tête en « boule de billard. »

Manet a eu de tout temps l'habitude de se servir rapidement du crayon; on peut dire que son système de dessin n'a jamais varié. Mais à une pratique fondamentale, sont venus se superposer des procédés, qui ont changé avec les années. A ses débuts il employait volontiers l'aquarelle dans des études préliminaires, pour fixer les tons ou l'arrangement de ses tableaux, ou même il reproduisait par ce moyen, sous une nouvelle forme, ses œuvres déjà peintes à l'huile. Il a ainsi laissé un certain nombre d'aquarelles, consacrées au *Chanteur espagnol*, au *Déjeuner sur l'herbe*, à l'*Olympia*, au *Christ aux Anges*, à la *Jeune femme couchée en costume espagnol*, *aux Courses*, etc. Il s'est aussi souvent servi de l'aquarelle pour peindre des vues en plein air ou s'assurer des indications de paysage. Mais en avançant, il ne recourt plus qu'accessoirement à ce moyen, pour user d'un nouveau, le pastel.

Son premier pastel date de 1874. C'est un portrait de sa femme, étendue sur un canapé, exécuté dans une gamme de tons bleus-gris. A partir de ce moment, il continue à se servir du pastel, surtout pour les portraits de femme. Les productions de ce genre ont été particulièrement nombreuses à la fin de sa vie, alors qu'il avait été atteint par l'ataxie. Les œuvres demandant une grande dépense de force physique lui étaient devenues d'abord difficiles, puis lui furent à la fin interdites, et le pastel lui permettait de se livrer à un travail relativement facile, qui le distrayait, en lui obtenant la société des femmes agréables, qui venaient poser. Il a ainsi exécuté, dans les dernières années de sa vie, les portraits de

femmes appartenant à des mondes divers : Mme Zola, Mme du Paty, Mme Guillemet, Mlle Lemaire, Mlle Lemonnier, Mlle Eva Gonzalès, Mme Méry Laurent, Mme Martin, Mlle Marie Colombier, etc. Quelques-uns des portraits les plus caractéristiques, sont restés anonymes ou n'ont été désignés que par des titres fantaisistes : la *Femme au carlin*, la *Femme voilée*, la *Femme à la fourrure*, la *Viennoise*, *Sur le banc*.



Mme ZOLA.

Il avait fini par prendre grand goût au pastel. Il y trouvait à la fois le moyen de fixer la lumière, de juxtaposer les tons vifs et de rendre des types variés. Aussi ses portraits au pastel offrent-ils un ensemble, où l'on peut voir la femme, telle qu'elle s'est présentée dans la seconde moitié du XIXe siècle et, en addition, les combinaisons de coloris les plus délicates ou les plus osées.

Il n'en a guère retiré avantage au point de vue pécuniaire. Il n'en a vendu que très peu, à des prix fort minimes. La plupart étaient faits pour des personnes amies, auxquelles il était heureux de plaire, en les leur offrant. Il exposa cependant au journal la

Vie Moderne, en avril 1880, une série d'œuvres où les pastels tenaient la place principale et le plus grand nombre était à vendre. On lui en acheta tout juste deux.



CABANER.

En outre de ses portraits de femmes, il a aussi fait au pastel des portraits d'hommes, dont plusieurs sont des têtes à caractère. On a ainsi de lui Constantin Guys, cet artiste qui fut le dessinateur de l'*Illustrated London news* lors de la guerre de Crimée, qui a produit des dessins et des aquarelles, où il passe des femmes élégantes et aristocratiques montrées dans de somptueux équipages, aux courtisanes présentées sous les formes les plus réalistes. Cabaner, le musicien incompris, en gestation perpétuelle d'œuvres extraordinaires, qui se dédommageait de sa déconvenue en faisant des mots singuliers, reproduits par les petits journaux. Enfin le poète George Moore. Ce dernier, au moment où Manet l'a fait poser, était à cette période de la jeunesse où on se cherche une voie. Anglo-Irlandais il était venu à Paris pour étudier la peinture et, en même temps qu'il fréquentait les ateliers, il s'adonnait à la poésie. Il composait des vers même en Français, Il était alors plongé dans une sorte de raffinement esthétique et de sentimentalisme quintessencié, qui lui donnait passablement l'air d'un homme absent. C'est ce trait de physionomie que Manet a saisi pour le fixer, en l'accentuant même, selon son habitude, et c'est ce qui a donné à son George Moore l'aspect si caractéristique, qui le distingue. Depuis l'original a délaissé le

d'Émile Zola. Il représentait une jeune femme à sa toilette, en corset et en jupon, à même de se pomponner. Jusque-là il n'offrait rien qui pût effaroucher et c'était un personnage accessoire qui, en lui donnant sa signification, avait amené le jury à l'exclure. Manet avait peint, sur un côté de la toile, contemplant la toilette de la jeune femme, un monsieur en habit noir, assis le chapeau sur la tête. Par ce personnage et le détail du chapeau, la femme était déterminée; sans qu'on eût besoin d'explications, on voyait qu'on avait affaire à une courtisane. Manet, qui voulait peindre la vie sous tous ses aspects, qui cherchait à la rendre la plus vraie possible, avait trouvé moyen, par l'introduction auprès d'une femme d'un personnage masculin d'ailleurs inactif, d'établir un intérieur de courtisane. C'était un des côtés de la vie de plaisir qu'il rendait, mais à l'aide d'un artifice si simple et si tranquille, que l'ensemble n'avait rien d'offensant.



NANA.

On avait devant soi une œuvre d'art à juger uniquement comme telle et à ceux qui eussent voulu la considérer d'un autre point de vue, on pouvait dire : Honni soit qui mal y pense. Car jamais Manet n'a fait autre chose que de peindre, sans sous-entendu, les scènes qu'il avait conçues franchement, en artiste, pour exister comme œuvres d'art. Quand on a voulu trouver dans son *Déjeuner sur l'herbe*, dans son *Olympia* ou dans sa *Nana* certaines intentions, ce sont simplement les accusateurs qui tiraient d'eux l'idée malsaine, qu'il n'avait jamais eue. Lorsqu'on compare en particulier cette *Nana* aux nombreuses représentations de Joseph et de Puti-

phar, de Suzanne et des vieillards, de Nymphes et de Satyres, peintes par les grands maîtres et qu'on voit dans les musées, on reconnaît qu'elle est à côté d'une réserve parfaite. Mais le temps est encore ici un élément essentiel. Après la mort de leurs auteurs, les audaces s'apaisent et se font accepter, tandis que l'exposition tranquille de simples réalités, au moment où elle se produit, paraît offensante. Toujours est-il que le jury du Salon de 1877 se refusait à montrer une courtisane, qu'on eût pu prendre pour une vertu, en comparaison de certaines dames placées dans les musées. Il est présumable aussi que le jury, qui tant de fois avait repoussé Manet, n'y regardait pas de si près et que *Nana* lui offrant un motif de refus à faire valoir, il s'empressait de le saisir, pour bannir un de ses tableaux de plus. L'autre envoi au Salon et celui-là exposé, était le *Portrait de M. Faure, dans le rôle d'Hamlet*.

M. Faure, baryton, était alors le chanteur le plus en renom du grand Opéra. Il avait noué des relations d'amitié avec Manet. Il fréquentait son atelier et, grand collectionneur, était devenu, après M. Durand-Ruel, le principal acheteur de ses tableaux. Manet l'avait représenté dans le rôle d'Hamlet, de l'opéra du même nom d'Ambroise Thomas. C'était la seconde fois qu'il peignait un Hamlet. Les deux n'ont aucune ressemblance. On est même surpris d'abord, qu'un même rôle puisse fournir deux types aussi dissemblables. Mais lorsqu'on observe directement la vie, on découvre une grande multiplicité d'aspects, sous des formes où l'on aurait d'abord pu soupçonner l'uniformité. Les Hamlet peints par Manet, personnifiés par deux acteurs différents, engagés dans des genres différents, n'ont donc pu se ressembler. Le premier, peint en 1866, sous le nom de l'*Acteur tragique*, représentait Rouvière qui, en effet, acteur tragique, faisant surtout ressortir, dans ses rôles, le côté farouche, avait amené Manet à peindre un Hamlet ténébreux, porté à la vengeance. Le second, celui de cette année, représentait au contraire

Faure, qui ayant à rendre la musique d'Ambroise Thomas et à se faire entendre dans une immense salle d'Opéra, n'avait plus la possibilité de prendre aucun caractère dramatique saillant et ne pouvait donner, ce que Manet avait en effet mis sur la toile, qu'un Hamlet à l'aspect de virtuose.

Par exception, les deux tableaux envoyés au Salon de 1877 offraient des types empruntés à la littérature, l'un à une tragédie de Shakespeare, l'autre à un roman de Zola. Mais avec eux Manet n'était point remonté jusqu'à l'œuvre littéraire, pour y chercher le caractère original, que les auteurs avaient eux-mêmes voulu donner à leurs héros. Il s'était arrêté en route en prenant, pour les peindre, des êtres vivants qui jouissaient d'une physionomie propre. On voit par là que, différant des romantiques et en particulier de Delacroix, il ne concevait point son art de la peinture, comme devant se conformer à des œuvres littéraires, pour en devenir une explication ou une illustration. Ses Hamlet ne sont donc point de Shakespeare, pas plus que sa Nana n'est de Zola. Dans le cas de ses Hamlet, il ne s'est point demandé quel était le type réellement créé par l'imagination de Shakespeare pour le rendre, il a peint deux êtres spéciaux, que lui offraient deux acteurs distincts, posant devant lui. De même que dans sa Nana, il a peint le modèle qu'une courtisane réelle lui fournissait, sans s'attacher à personnifier exactement la création du roman et aussi reconnaît-on que sa Nana et celle de Zola, sont deux femmes différentes.

En 1878 comme en 1867, il devait y avoir une Exposition universelle ou à côté de l'Industrie, on ferait une place aux Beaux-Arts. Manet cette année-là n'envoya rien au Salon, mais voulant apparaître à la plus importante des expositions, il y présenta des œuvres. Elles furent refusées. En 1878, comme en 1867, il voyait donc l'Exposition universelle se fermer pour lui. C'était un jury spécial qui choisissait les tableaux à exposer, mais il se recrutait parmi les mêmes peintres vieillis dans le respect des

règles, qui formaient les jurys des Salons annuels. Or tous ceux-là qui, pleins de la croyance qu'ils devaient défendre la tradition avaient autant que possible fermé les portes des Salons à Manet, s'ils avaient enfin été contraints par la force des choses de les lui ouvrir, se rabattaient sur l'Exposition universelle, comme sur un exceptionnel retranchement, pour l'en tenir à l'écart et l'empêcher de se produire.

Manet frappé ainsi, pour la seconde fois, dans une occasion solennelle, eut la pensée de recourir à une exposition particulière, comme il l'avait fait en 1867. Il rechercha un local et il rédigea même le catalogue des œuvres à montrer, qui comprenait cent numéros. Puis il renonça à son projet. Il fut sans doute amené à s'abstenir ainsi, par la pensée qu'après l'énorme attention qui s'était portée sur ses œuvres aux Salons, elles étaient assez connues, pour qu'il pût se dispenser de les montrer à nouveau. Une autre cause qui aussi l'arrêta, fut les frais considérables qu'une exposition à part eût amenés et qu'il ne pouvait encourir. Il continuait à ne vendre de tableaux que de loin en loin, à des prix fort minimes, et ses ressources limitées ne lui permettaient pas de répéter la dépense d'une installation spéciale, analogue à celle de 1867.

Cependant le refus éprouvé par Manet en 1878, à l'Exposition universelle, avait comme celui qu'il avait subi en 1876, au Salon, soulevé de nombreuses protestations dans la presse et chez les artistes. On pouvait s'apercevoir ainsi que, toujours méprisé par le public dans son ensemble, il gagnait du terrain parmi une élite. Le nombre de ses partisans et de ses défenseurs s'accroissait, de telle sorte que le jury qui le condamnait, avait à subir de fortes attaques et que même ses membres se voyaient individuellement pris à partie et recevaient à leur tour des injures. Aussi, se sentant de plus en plus soutenu, renonça-t-il, en se présentant au Salon de 1879, à ces ménagements qu'il avait cru devoir observer au Salon de 1877, après le refus de 1876. Il



DANS LA SERRE. SALON DE 1879.
National-Galerie. Berlin.

avait alors écarté les tableaux de plein air qui offusquaient particulièrement, pour n'envoyer que des toiles peintes dans l'atelier. Mais en 1879, revenant à la charge sans faire de concessions, il soumet au jury d'examen deux toiles, l'une *En bateau*, un plein air, l'autre *Dans la serre*, qui tout en ayant été peinte en lieu couvert, offrait cependant des tons très vifs. Les deux furent reçues.

En bateau avait été peint en 1874, avec l'*Argenteuil*, mais dans une gamme de tons moins violente. On n'y trouvait pas de détail aussi hardi que l'eau bleue, formant le fond de l'*Argenteuil*. Le personnage principal, un canotier, tenait le gouvernail du bateau, vêtu d'un maillot blanc. Il s'harmonisait bien avec l'eau de la rivière d'un gris azur. Le tableau relativement calme, s'il ne parvenait à recueillir l'approbation, passait au moins sans

soulever une trop grande hostilité. *Dans la serre* déplaisait au même titre que toutes les œuvres de Manet, où se voyaient des tons variés et des couleurs vives. Deux personnages, une jeune femme et un jeune homme, s'y détachaient sur les plantes vertes d'une serre. La jeune femme était assise, étendue sur un banc, et le jeune homme, accoudé sur le dossier du banc, causait tranquillement avec elle. La scène était pleine de charme, mais comme le fond était formé par les plantes vertes, peintes dans tout leur éclat, le public, selon son habitude, en semblable circonstance, déclarait l'arrangement criard et ses pauvres yeux s'en trouvaient offusqués.

Manet avait fait poser, pour son couple, un jeune ménage, M. et Mme Guillemet, amis de sa famille. La femme était une jolie personne très élégante, connue pour le bon goût de ses toilettes. Aussi pouvant disposer d'un tel modèle, avait-il su en profiter. On lui reprochait de ne peindre que des femmes vulgaires, mal habillées et il ne pouvait oublier que son *Balcon*, de 1869, avait subi les railleries impitoyables, parce qu'on avait jugé que les dames qui s'y montraient, étaient affreusement fagotées. Ayant à peindre cette fois-ci une élégante, il s'est étudié à maintenir à la robe ses plis rectilignes et sa coupe irréprochable, avec autant de soin que s'il eût travaillé pour un journal de modes. Mme Guillemet portait des chapeaux ravissants, qui excitaient d'autant plus la curiosité, qu'on savait qu'elle les faisait elle-même. Manet s'est appliqué en ami sur son chapeau, encore plus que sur sa robe. Il l'a rendu de telle sorte qu'aucune femme ne saurait manquer de le trouver à son goût. Il a repris l'arrangement de plantes vertes, mis comme fond à son tableau *Dans la Serre*, pour l'introduire dans une composition, où sa femme, vêtue de gris, est représentée assise elle aussi sur un banc. Il a encore peint, dans le même temps, se détachant sur un fond de plantes vertes, mais cette fois assise dans un fauteuil, une jeune femme vêtue de noir, qui tient un éventail déployé.

A ce moment, en 1879, Manet était au sommet de sa carrière. Il avait atteint le genre de renom qui devait lui appartenir de son vivant. C'était un des hommes les plus en vue de Paris. Tout le monde savait qui il était. Mais dans la masse du peuple et même dans cette foule restreinte qu'on appelle le *Tout Paris*, il demeurait incompris. On ne voyait toujours en lui qu'un artiste outré, violent, sans les qualités des vrais maîtres et, en définitive, il restait presque le réprouvé qu'il avait été à ses débuts. Une élite d'écrivains, de connaisseurs, d'artistes, de femmes distinguées, un noyau de disciples lui étaient venus, qui sachant l'apprécier, lui témoignaient la plus vive amitié; il sentait que les jeunes artistes s'abandonnaient en partie à son influence. Mais ces avantages, dans un cercle restreint, ne le dédommageaient point du jugement que le peuple, au dehors, continuait à élever contre lui. Il ne connaissait pas cette philosophie, qui porte les gens à se satisfaire eux-mêmes de leur mérite, en méprisant l'opinion des contemporains. Il avait eu dès l'abord conscience de sa valeur, il avait tout de suite vu qu'elle devrait être un jour universellement reconnue et faire mettre son œuvre au premier rang. Mais cette reconnaissance qu'il se promettait toujours de voir venir, reculait sans cesse, et chaque fois qu'elle s'évanouissait, il en éprouvait de la tristesse. Il comprenait la vie d'artiste sous la forme des succès éclatants d'un Rubens. Les honneurs, les postes officiels, les distinctions des académies, l'entrée dans les Instituts, puisque ces choses existaient et étaient acquises à d'autres, lui semblaient à lui aussi son dû. Il souffrait de ne pouvoir les obtenir, alors que les autres s'en paraient sous ses yeux.

Homme du monde, ayant le goût de la société, c'était pour lui un perpétuel agacement de voir, dans les salons, les sourires et les compliments des femmes, les hommages des hommes aller à ces artistes en renom, qui le combattaient, l'expulsaient des expositions, accaparaient les honneurs, pendant que lui, traité en artiste inférieur, n'était goûté que pour les manières distinguées

et l'esprit de conversation, qu'on lui reconnaissait comme seule supériorité. Eh puis! pendant que les autres encore arrivaient à la richesse, lui continuait d'empiler les toiles dans son atelier et, s'il en vendait de temps en temps, il n'en retirait que des sommes modiques, qui lui permettaient, tout juste, de faire face aux dépenses de sa vie, tenue sur un pied modeste. Lorsqu'il travaillait, lorsqu'il était avec ses amis, son entrain naturel, son élasticité de tempérament le maintenaient à l'état d'homme gai, mais lorsqu'il se retrouvait dans le monde, lorsque les refus des jurys ou les injures et les railleries de la presse se reproduisaient, il en ressentait une très grande amertume. A mesure que les années s'écoulaient, il devenait cet homme qui a eu certaines ambitions, qu'il sait justifiées et qu'il croyait réalisables, qui, à mesure qu'il les voit s'évanouir, éprouve une intime déception.

Manet était un Parisien qui personnifiait, portés à toute leur puissance, les sentiments et les habitudes des Parisiens. Il représentait, avec sa sensibilité d'artiste, ses penchants d'homme du monde, son besoin de sociabilité, le Parisien par les côtés de raffinement où il se distingue, mais aussi où il arrive à un genre de vie presque artificiel. Il ne pouvait donc vivre qu'à Paris et, en outre, il ne pouvait y vivre, que d'une certaine manière. A l'époque où il apparaissait, ce qu'on appelait le Boulevard, l'espace allant de la rue Richelieu à la Chaussée-d'Antin, était depuis longtemps un lieu à part. Paris n'était point alors la ville envahie par les provinciaux et les étrangers, que les chemins de fer y versent aujourd'hui. Le Boulevard était encore libre de cohue, et, dans l'après-midi, une élite de gens plus Parisiens que les autres, pouvait venir s'y rencontrer, s'y promener et y flâner. Il y a eu trois ou quatre générations d'hommes de raffinement fixés au Boulevard, par des liens aussi puissants que ceux qui peuvent attacher certaines plantes au sol nécessaire à leur vie. Pour ces gens-là, respirer l'air du Boulevard était un besoin et la nostalgie du Boulevard, par suite

d'éloignement, devenait une maladie. Manet aura été un des derniers représentants de cette manière d'être, il sera resté un de ceux pour qui la fréquentation du Boulevard aura été une pratique de toute la vie.

Il y avait sur le Boulevard un coin comme nul autre, une maison privilégiée, où les habitués étaient traditionnellement illustres, c'était le café Tortoni, à l'angle de la rue Taitbout. Sa réputation remontait au premier empire, alors que Talleyrand l'avait choisi pour y dîner et s'y retrouver avec ses amis. Ensuite Alfred de Musset l'avait adopté et, quand il a montré dans Mardoche le jeune homme livré aux plaisirs de Paris, il le promène naturellement sur le Boulevard et il désigne le Boulevard, en nommant Tortoni.

> Mardoche habit marron, en landau de louage,
> Pardevant Tortoni, passait en grand tapage.

Après Musset, étaient venus Rossini et Théophile Gautier. Manet, comme enfant de Paris, était entré dans cette tradition. Dès l'origine, puis alors qu'il était le plus honni et repoussé, il allait faire sa visite quotidienne au Boulevard et sa station à Tortoni. On y était hostile ou indifférent à son art. Aussi ne se trouvait-il point là comme artiste et, entre lui et les gens avec lesquels s'étaient nouées ces relations familières, qui naissent du coudoiement quotidien, il n'était question ni de son esthétique, ni de ses succès ou insuccès. Il revenait tous les jours simplement comme Parisien, ayant besoin de fouler le sol d'élection du vrai Parisien.

Le Boulevard lieu de promenade tranquille, n'existe plus, il est devenu une grande rue cosmopolite. Les théâtres, les brasseries, les banques, les maisons à spectacles attirent les foules, qui ont noyé les élégants et les raffinés. Le café Tortoni, subissant la loi commune du changement et ne pouvant survivre à la disparition de la société dont il était le centre, s'est fermé. Il a été rem-

placé par une vulgaire boutique. Mais la maison subsiste et je ne passe jamais auprès sans que Manet ne m'apparaisse. Je le revois assis devant le perron ou dans la salle en bas, ou encore déjeunant avec ses amis, au premier étage. Il reste ainsi dans le souvenir, comme un de ces anciens Parisiens sociables par dessus tout.



COURBET.

X

L'ŒUVRE GRAVÉE

L'œuvre gravée de Manet se compose principalement d'eaux-fortes et de lithographies. Les eaux-fortes s'étendent de ses débuts à sa fin. Une des premières *Silentium* est tout à fait de son commencement, la dernière *Jeanne* est de 1882. Mais c'est entre les années 1862 et 1867, qu'il s'est surtout montré fécond comme aqua-fortiste. Il est alors dans cette période, où il a aimé à faire poser des Espagnols et un grand nombre de ses eaux-fortes est consacré à des motifs espagnols.

Il apportait dans l'eau-forte, cette coutume de ne point se répéter, qui était le fondement de son art. Il innovait sans cesse, même quand il mettait sous la forme gravée, des sujets déjà peints. Plusieurs de ses eaux-fortes reproduisent de ses tableaux à l'huile, mais d'une manière très libre. On a ainsi deux eaux-fortes de l'Olympia, en deux dimensions. Elles laissent voir entre elles des différences et montrent également des variantes, sur le tableau original. La plus petite a été faite pour illustrer l'article d'Émile Zola de la *Revue du XIXe siècle*, réimprimé en brochure (1). Dans cette circonstance Manet, voulant soutenir l'éloge que Zola présentait de lui et de son *Olympia*, s'est appliqué à obtenir une grande précision de dessin et un rare fini des traits de la pointe.

(1) Nous donnons aussi cette eau-forte, dans ce volume.

Les planches de ses eaux-fortes ont été laissées dans des états très divers, quelques-unes ne présentent que des esquisses ou même des indications de sujets cherchés, tandis que d'autres, comme *Lola de Valence* et l'*Enfant à l'épée*, ont été très travaillées. L'ensemble de l'œuvre comprend des reproductions de tableaux anciens, comme les *Petits cavaliers*, l'*Infante Marguerite*, *Philippe IV* de Velasquez; des reproductions de ses propres tableaux, comme le *Buveur d'absinthe*, le *Gamin au chien*, le *Chanteur espagnol*, *Lola de Valence*, l'*Acteur tragique*, les *Bulles de savon. Mlle V*** en costume d'espada*, le *Liseur*; des compositions originales, comme *Silentium*, l'*Odalisque couchée*, la *Toilette*, la *Convalescente;* des portraits comme ceux de Beaudelaire, d'Edgar Poe, de son père.

Une de ses eaux-fortes, à laquelle on est particulièrement ramené par le charme qui s'en dégage, *Lola de Valence* montre combien, quand le sujet l'y portait, il savait user des ressources les plus subtiles de l'outil. Pendant longtemps ses œuvres gravées n'ont pourtant pas rencontré plus de faveur que ses tableaux. Elles étaient profondément dédaignées. Manet n'était, disait-on, qu'un artiste incomplet, manquant peut-être encore plus de science sur le terrain de la gravure, que sur celui de la peinture. Mais sur les deux, il avait au contraire étudié les maîtres et savait ce qu'on peut apprendre. Il aimait, à l'occasion, à disserter sur le mérite des aquafortistes ses devanciers. Ceux vers lesquels il s'était surtout senti porté, qu'il goûtait le mieux, étaient Canal et Goya. Dans l'eau-forte comme dans la peinture, il était donc allé d'instinct vers Venise et l'Espagne.

Ce n'est pas que ses sujets espagnols du début, pas plus que ceux qui les ont suivi, aient été traités d'une manière qui rappelle les procédés, soit de Canal, soit de Goya. Il était trop foncièrement original pour avoir pu imiter les autres. Mais dans plusieurs de ses eaux-fortes, comme dans certains de ses tableaux, il a aimé, de propos délibéré, à faire apparaître la réminiscence des devanciers, ses

L'INCONNUE

Pastel



favoris. C'est ainsi que sa *Femme à la mantille* a été faite ouvertement dans la manière de Goya. L'emprunt à un étranger était d'ailleurs, dans ce cas, de circonstance, car il s'agissait d'illustrer, sous une forme appropriée, un sonnet intitulé *Fleur exotique*, inséré dans la collection des *Sonnets et Eaux-fortes*, publiée par Alphonse Lemerre en 1869, à laquelle les principaux poètes et artistes du temps avaient collaboré. L'eau-forte connue maintenant comme la *Femme à la mantille*, s'est même d'abord appelée *Fleur exotique* et elle a été cataloguée sous ce titre à l'exposition posthume de Manet, à l'École des Beaux-Arts, en 1884. Dans quelques-unes de ses eaux-fortes, particulièrement dans le *Philosophe*, il a introduit des traits en zigzag, rappelant la manière de Canal, qu'il trouvait spécialement souple et charmante.

Les eaux-fortes détachées, sont au nombre d'une cinquantaine. Il existe dans les collections, en France et aux États-Unis, quelques pièces restées ignorées et non décrites, et ce ne sera que lorsqu'on aura fait les recherches nécessaires, qu'un catalogue définitif pourra être dressé. Les différentes eaux-fortes se trouvent en tirage et en épreuves de mérite fort divers, quelques-unes ont été très peu tirées et sont très rares. Huit pièces, tirées à cinquante exemplaires, avec frontispice spécial, à deux variantes, ont paru en album chez Cadart et Chevalier, en 1874 : le *Chanteur espagnol*, les *Gitanos*, *Lola de Valence*, l'*Homme mort*, les *Petits cavaliers*, le *Gamin au chien*, la *Petite fille*, la *Toilette*. M. Dumont, 27, rue Laffitte, a en dernier fait un tirage de trente planches, limité à 30 épreuves.

Les lithographies sont moins nombreuses que les eaux-fortes, on n'en compte pas plus de douze : *Lola de Valence* et la *Plainte Moresque*, comme frontispice à des œuvres musicales, le *Gamin au chien*, le *Rendez-vous de chats*, les deux *Portraits de Mlle Morizot, Course à Longchamp*, le *Ballon*, l'*Exécution de Maximilien*, la *Guerre civile*, la *Barricade*, *Polichinelle*. A ranger à la suite des lithographies sont des dessins, reportés sur pierre et

tirés comme lithographies : deux pièces, *Au Café*, et une pièce, *Au Paradis* (Des spectateurs au théâtre).

Il a donné à une publication spéciale, l'*Autographe*, du 2 avril 1865, une page de croquis où se voient le Buveur d'eau, un danseur et une danseuse espagnole et la tête de Lola de Valence, et à la même publication, en 1867, trois croquis, la tête du Buveur d'absinthe, la malade et le torrero mort.

La lithographie du *Rendez-vous de chats* de grand format, a été faite, en 1868, pour être collée au milieu d'une affiche, annonçant le livre de Champfleury sur les chats. Avant de l'exécuter Manet avait combiné son sujet, sous la forme d'une gouache, avec la pensée d'arriver à frapper les passants. Il avait donc placé un chat noir à côté d'une chatte blanche, tous les deux déroulant une longue queue dans l'espace. Ils s'ébattent sur les toits; dans le fond des tuyaux de cheminée correspondent au chat noir et la lune blanche et vermeille, à travers les nuages, forme une sorte de complément à la chatte blanche. Il s'était fort diverti à cette fantaisie. Il avait promis à Champfleury qu'elle attirerait les regards. Il ne l'avait pas trompé. A cette époque l'affiche illustrée à personnages, qui s'est tant répandue depuis, demeurait presque inconnue, l'affichage d'un motif dessiné était une nouveauté. Les passants s'attroupèrent devant ces chats. Ils les regardaient étonnés. Beaucoup se fâchaient, croyant que Manet avait tout bonnement voulu se moquer d'eux. On revoyait ainsi, dans la rue, devant son affiche, le spectacle qu'on avait vu, aux Salons, devant certains de ses tableaux. Cette lithographie tirée à de nombreux exemplaires, s'est perdue sur les murailles, elle est devenue comme introuvable, au grand désespoir des collectionneurs (1). Une gravure sur bois, faite d'après le motif du *Rendez-vous de*

(1) La lithographie du *Rendez-vous de chats* se trouve dans quelques collections particulières. Il ne subsiste, à notre connaissance, de l'affiche même destinée à être placardée sur les murs avec la lithographie collée au milieu, qu'un unique exemplaire, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

chats, a été introduite dans le livre même de Champfleury, les *Chats*.

Les portraits lithographiés de Mlle Morizot, sous deux formes différentes, au trait et en plein, ont été exécutés d'après un tableau à l'huile.

La *Guerre civile* et la *Barricade* rappellent la bataille qui a eu lieu dans les rues de Paris, à la fin de Mai 1871, entre les gardes nationaux fédérés et l'armée de Versailles. La *Guerre civile* donne en particulier l'image tragique d'un garde national mort, abandonné le long d'une barricade démantelée. La scène n'a point été composée, Manet l'avait réellement vue, à l'angle de la rue de l'Arcade et du boulevard Malesherbes ; il en avait pris un croquis sur place.

Le *Polichinelle*, avec variantes, est d'abord apparu en aquarelle, puis dans le tableau à l'huile, exposé au Salon de 1874. Il a enfin été répété sous la forme de lithographie coloriée. Théodore de Banville fit, pour cette dernière, un distique, placé au bas

Féroce et rose, avec du feu dans sa prunelle
Effronté, saoul, divin, c'est lui Polichinelle.

Indépendamment des eaux-fortes et des lithographies à l'état de pièces séparées, Manet a produit des séries d'eaux-fortes, de lithographies et de dessins sur bois, pour illustrer divers ouvrages.

Il a ainsi illustré d'eaux-fortes, le *Fleuve*, poésie de Charles Cros, en 1874, librairie de l'eau-forte. Une libellule comme frontispice et un oiseau volant en cul-de-lampe et six légères compositions, qui représentent les divers aspects de la nature que voit le fleuve dans son cours, depuis la montagne où il naît, jusqu'à la mer où il se perd.

Il a illustré de six dessins reportés sur pierre et tirés comme lithographies, le *Corbeau* d'Edgar Poe, traduit par Stéphane Mallarmé, chez Lesclide, 1875. Le premier dessin, en frontispice, est une tête de corbeau, le dernier, un *ex libris*, un corbeau volant. Les quatre autres illustrent le texte. Ils sont d'une

grande puissance et atteignent au fantastique, où s'est élevé le poète lui-même. De pareilles compositions étaient trop hardies pour plaire tout d'abord. Les acheteurs furent si peu nombreux que l'éditeur s'abstint, après l'avoir annoncée, de publier une nouvelle œuvre d'Edgar Poe, la *Cité en la Mer*, que Mallarmé et Manet devaient également traduire et illustrer de concert. La traduction de Mallarmé a paru depuis, mais les dessins de Manet sont restés inédits.

Il a dessiné quatre petits bois, pour l'illustration d'un tirage spécial de l'*Après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé, en 1876.

Ces nymphes je les veux perpétuer.

Il les a perpétuées s'ébattant légères au milieu des roseaux et le Faune les guette de loin. Ces quatre compositions sont d'un imprévu et d'une technique, qui les distinguent de cette gravure sur bois, généralement si banale au milieu de nous.

En outre des bois exécutés comme illustrations de l'*Après-midi d'un Faune*, Manet a encore dessiné sur bois, pour la gravure : Une *Olympia*, montrant des variantes d'avec le tableau à l'huile, les eaux-fortes et l'aquarelle. Le *Chemin de fer*, reproduction de son tableau du Salon de 1874 (1). *La Parisienne*, en trois variantes, pour le *Monde nouveau*, en 1874, dont deux tirées comme épreuves, sont restées inédites.

Il a donné au journal illustré la *Vie moderne*, des croquis et dessins, reproduits dans les numéros des 10 et 17 avril et 8 mai 1880.

Il a dessiné un portrait de Courbet, pour figurer, reproduit par le procédé du gillotage, en tête de l'étude de M. d'Ideville sur Courbet, publiée en 1878. Courbet était mort à cette époque. Ce portrait si plein de vie n'a donc cependant été fait que de

(1) Nous donnons, dans ce volume, la gravure même de l'*Olympia*, tirée avec le bois original, et une réduction, par la phototypie, de la gravure du *Chemin de fer*.

sentimentalisme et la nébulosité. Il est entré dans une voie opposée, en étudiant la vie réelle, il s'est fait sa place comme romancier de mœurs. Sa figure s'est modifiée naturellement, en même temps que changeaient son mode d'esprit et la tournure de ses pensées. Mais le portrait demeure comme le témoin de la sûreté d'observation avec laquelle son auteur savait saisir, même ces traits de caractère, qui pouvaient n'être, en partie, que transitoires.



CONSTANTIN GUYS.

XII

LES DERNIÈRES ANNÉES

Manet après avoir quitté son atelier de la rue de Saint-Pétersbourg, en avait pris un en 1879, au numéro 77 de la rue d'Amsterdam, où il devait rester jusqu'à sa mort.

En 1880, il envoie au Salon *Chez le Père Lathuille*, un plein air et le *Portrait de M. Antonin Proust*, exécuté dans l'atelier. Le premier de ces tableaux avait été peint dans le jardin du Père Lathuille, un des restaurants les plus vieux et les plus connus de Paris, situé à l'entrée de l'avenue de Clichy. Avant que les limites de la ville de Paris n'eussent été portées aux fortifications, il avait été une de ces maisons, hors barrières, que les Parisiens fréquentaient le dimanche et où ils aimaient à célébrer noces et festins. Horace Vernet, en 1820, l'avait donné comme fond à son tableau de bataille, le *Maréchal Moncey à la barrière de Clichy en 1814.* La lithographie, en popularisant le tableau, avait en même temps recommandé le restaurant aux patriotes, alors épris d'Horace Vernet et de ses œuvres. Manet, qui habitait dans le voisinage, rue de Saint-Pétersbourg, allait y déjeuner ou dîner de temps en temps. Il avait eu l'idée d'utiliser le jardin, lieu tranquille, pour y peindre une scène en plein air : un tout jeune homme y ferait la cour à une femme. En bon observateur, il avait conçu sa scène, telle que la vie l'offre généralement, où les tous jeunes gens s'éprennent de femmes plus âgées qu'eux. Le tableau représente les amoureux assis à une table, où ils achèvent de déjeuner. Le jouven-

ceau montre la plénitude de sa passion et laisse deviner des demandes pressantes, tandis que la femme, une personne dans les trente ans, fait la mijaurée devant lui et se tient sur la réserve, pour arriver à le mieux captiver.

On ne pouvait pas reprocher à Manet, devant cette scène, comme on l'avait fait devant d'autres, de peindre des gens dans des attitudes « incompréhensibles », ne se livrant à aucune action déterminée. Les amoureux du Père Lathuille jouaient si bien leur rôle, qu'on les comprenait à première vue. Manet qui peignait la vie en la serrant toujours de près, pouvait trouver des motifs diversifiés à l'infini, parce que la vie est ainsi diversifiée. Aux scènes où les personnages simplement juxtaposés étaient tenus inactifs, telles que les yeux en rencontrent partout, il savait en faire succéder d'autres, où ils s'appliquaient à des actions caractéristiques. Il avait du reste, dans le cas actuel, obtenu son effet et indiqué les sentiments des amoureux, par des moyens décisifs quoique très simples. Le jeune homme, dans sa franchise, vu de face, montre par l'animation de ses traits, la passion qui le possède, tandis que se dissimulant presque et ne se présentant que d'un profil effacé, la femme révèle d'autant mieux sa pruderie affectée et sa réserve hypocrite.

Chez le Père Lathuille est peut-être de tous les tableaux de Manet, celui qui laisse le mieux voir les particularités de la peinture en plein air. L'ensemble est tout entier maintenu dans la lumière. Les plans sont établis et les contours obtenus sans oppositions et sans contraste. Les parties qu'on voudrait dire dans l'ombre sont élevées à une telle intensité de clarté et de coloration, qu'elles ne se différencient presque pas de celles que la lumière frappe directement.

L'autre tableau le *Portrait de M. Antonin Proust* avait été peint dans l'atelier et dans les tons sobres. L'original debout, de grandeur naturelle, arrêté aux genoux, est vêtu d'une redingote et coiffé d'un chapeau à haute forme, une main appuyée sur une



(Bois de T. Beltrand.)

RENDEZ-VOUS DE CHATS

canne et l'autre posée sur la hanche. C'est un morceau très ferme. La redingote boutonnée serre bien le personnage qu'elle habille, on sent réellement l'existence du corps. Manet lié d'amitié depuis le collège avec son modèle, l'avait peint de manière à révéler tout son caractère. En lui donnant la gravité de l'âge et de l'homme politique, il lui avait laissé la désinvolture et l'aisance de l'homme du monde et même encore, avait su indiquer en lui, l'élégant cavalier et le conquérant des débuts et de la jeunesse.

En 1881, Manet envoya au Salon le *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*, peint en plein air et le *Portrait de M. Henri Rochefort*, peint dans l'atelier.

Il avait choisi Pertuiset pour lui servir de modèle dans un plein air d'ordre particulier. Les Impressionnistes avec leur système de travailler tout le temps devant la nature, étaient arrivés à en saisir les multiples aspects et à fixer ainsi sur la toile des effets inattendus. Ils avaient, par exemple, reconnu que l'hiver, lorsqu'il fait soleil, les ombres portées sur la neige peuvent être bleues et ils avaient peint de telles ombres bleues. Ils avaient encore découvert que, l'été, la lumière sous les arbres, colore les terrains de tons violets et ils avaient peint des terrains sous bois violets. Renoir avait en particulier peint un bal à Montmartre, sous le titre de *Moulin de la galette* et une *Balançoire*, où des personnages sont placés sous des arbres éclairés par le soleil. Il avait fait tomber sur eux des plaques de lumière à travers le feuillage, en colorant toute sa toile d'un ton général violet. Les tableaux peints en 1875 avaient été montrés en 1876, à une exposition des Impressionnistes, rue Le Peletier.

Cette nouveauté d'ombres bleues et violettes avait excité une indignation générale. Personne ne s'était sérieusement demandé si, lorsqu'il fait soleil, les ombres sur la neige et sous le feuillage pouvaient apparaître réellement colorées, telles que les Impressionnistes les représentaient. Il suffisait que les effets montrés n'eussent pas encore été vus, pour que l'esprit de routine, amenât

les spectateurs à se soulever violemment. Mais Manet, pour qui les Impressionnistes restaient de vieux amis et qui s'intéressait à toutes leurs tentatives, avait été frappé par leur manière hardie de peindre des ombres en plein air colorées. Il était allé regarder en particulier les reflets que le soleil donne sous le feuillage et, ayant trouvé qu'en effet les ombres prennent alors des tons où le violet prédomine, l'envie lui vint d'exécuter lui-même un tableau dans ces données.

Il fit poser Pertuiset, en l'été de 1880, sous les arbres de l'Élysée des Beaux-Arts, boulevard de Clichy. La lumière tamisée donne bien en effet une ombre violette générale, qui recouvre le terrain et enveloppe le modèle. Pertuiset était un chasseur émérite. Il avait été l'ami de Jules Gérard, célèbre sous le second empire, comme le tueur de lions, et avait en partie hérité de sa renommée pour avoir tué lui-même plusieurs lions. Manet a eu l'idée de le placer un genou en terre, comme à l'affût, la carabine à la main. C'est là une pose de pure fantaisie, qui lui a été suggérée par la qualité de chasseur du modèle, mais il ne faudrait pas en inférer qu'il ait voulu représenter une chasse au lion. S'il eût eu pareille intention, d'après son système de ne peindre que des scènes vues, il eût dû se transporter en Algérie, dans une région fréquentée par des lions et y placer son modèle, ce qui n'est vraiment pas le cas, puisqu'il se contentait de le mettre au milieu d'un jardin parisien.

A la fantaisie de montrer la pose d'un chasseur à l'affût, Manet avait ajouté celle de peindre au second plan, une peau de lion, pour obtenir un ton tranchant sur l'uniformité du terrain. On a cru qu'il avait voulu figurer ainsi un lion, que Pertuiset eût été censé avoir tué sur le lieu même. Il n'en était rien. Il n'avait point eu l'intention de représenter une vraie carcasse de lion. Il avait simplement peint la peau d'un lion, que Pertuiset avait tué près de Bône et qu'il conservait dans son appartement, étendue sur le parquet. Mais le tableau au Salon avec son ton général violet, son

chasseur à l'affût et la peau de lion par derrière, excita la bonne mesure de railleries, qui attendait généralement les œuvres de Manet. Comme d'habitude on n'eut point d'yeux pour le mérite intrinsèque du tableau, on ne vit que l'originalité et la fantaisie auxquelles l'artiste s'était laissé aller, qui cette fois encore dépassaient la compréhension du public.



Mme GUILLEMET.

Manet avait demandé à Henri Rochefort de le peindre, attiré par le caractère de sa physionomie. Le portrait de Rochefort est un buste, avec la tête de profil, un peu retournée, et les bras croisés. C'est un morceau puissant, de nature à plaire à un connaisseur. Manet qui ne l'avait exécuté que mu par un sentiment artistique, sans penser à en tirer profit, l'offrit à l'orignal et il eût été heureux de le lui voir accepter. Mais Rochefort qui n'a jamais aimé que la peinture sèche et léchée, le trouvait déplaisant. Il n'en voulut pas et le refusa. Quelque temps après, Manet le comprit dans un lot de toiles vendu à M. Faure.

Les tableaux exposés en 1881 n'avaient pas eu en somme plus de succès, que ceux des précédents Salons. Cependant ils étaient cause d'une chose extraordinaire, ils procuraient à leur auteur une récompense officielle, ils lui obtenaient une médaille du jury. Cet octroi d'une médaille, faveur banale en elle-même, puisque chaque année elle se répétait au profit de peintres quelconques, devenait cependant, dans la circonstance, un notable événement,

Manet tant de fois repoussé des Salons, écarté soigneusement des expositions universelles et, par là, désigné à l'animadversion des artistes, comme un homme de pernicieux exemple, recevait tout à coup une récompense, mais le fait en lui-même montrait un tel renversement de conduite et d'opinion, qu'on sentait tout de suite qu'un changement profond avait dû s'accomplir quelque part. Il en était bien réellement ainsi et cette simple médaille marquait, que les aspirations nouvelles, longtemps comprimées, venaient enfin, dans leur développement, de prendre le dessus et de se manifester avec éclat.

Pour se rendre compte de l'évolution qui se produisait il faut connaître le régime auquel le Salon était traditionnellement soumis et les règles, qui avaient présidé à la composition des jurys. Le Salon, comme ancienne institution, remontant par delà la Révolution jusqu'au XVII[me] siècle, avait acquis un prestige très grand. Depuis, une société dissidente des Beaux-Arts s'est formée, l'habitude d'expositions particulières s'est généralisée, lui enlevant une grande partie de son importance, mais du temps de Manet, il jouissait toujours, avec son monopole, de la pleine faveur. Avoir la faculté de s'y produire devenait pour un artiste une question vitale. Là seulement il pouvait se promettre d'attirer d'abord l'attention, puis, s'il était parmi les heureux, d'obtenir la renommée, la gloire et enfin, par elles, la richesse et les honneurs. Or, d'après l'organisation on vigueur, le jury était le maître du Salon. Il décidait, avant l'ouverture, quels seraient les admis et les refusés, puis après, il décernait les récompenses et elles étaient ainsi combinées, qu'elles établissaient comme des grades et fixaient le rang des artistes. En premier lieu, par l'octroi de mentions honorables et de médailles, on tirait les sujets choisis de la plèbe artistique et du milieu des débutants pour les signaler à l'attention, puis les médailles élevaient à un certain moment leurs possesseurs à la position privilégiée de Hors concours, c'est-à-dire, que leurs œuvres, soustraites à l'examen du jury, étaint désormais admises

forcément au Salon. Dans ces conditions les Hors concours formaient comme une compagnie de privilégiés, jouissant de droits supérieurs à ceux des autres artistes. En outre, les médaillés et surtout les Hors concours étaient gratifiés de décorations par le gouvernement. Or les médailles et les croix de la Légion d'honneur entraînaient une telle présomption de talent, que les peintres qui les obtenaient, acquéraient la faveur de la clientèle riche, pour vendre leurs tableaux et le monopole des commandes officielles. De telle sorte qu'entre les gens favorisés par les jurys et les autres, il y avait la différence de condition existant, entre les hommes qui se voient ouvrir les chemins de la fortune et ceux qui se les voient barrés et obstrués.

Si les jurys eussent été impartiaux, enclins à aider les hommes d'initiative, l'immense pouvoir qu'ils exerçaient eût pu passer, sans soulever de protestations et exciter la haine, mais ils étaient loin d'user de leurs droits dans un esprit de tolérance et d'impartialité. Ils se conduisaient au contraire en maîtres injustes, se donnant la mission d'imposer une certaine esthétique, aux dépens de tout autre et de maintenir la tradition avec rigueur. Sous la Monarchie de Juillet, le jury avait été réglementairement formé par les membres de l'Institut, c'est-à-dire, tout entier composé des peintres de la tradition, parvenus aux honneurs, pleins de leur importance, qui regardaient dédaigneusement ces nouveaux venus, prétendant s'écarter des voies battues et méconnaître leurs règles. Dans ces conditions les artistes, pendant la première moitié du siècle, se sont trouvés former deux peuples : d'un côté les peintres de la tradition, imbus des bons principes, admis à plaisir aux Salons, y recevant médailles, décorations, puis obtenant les commandes officielles et de l'autre côté les novateurs, les indépendants, traités en révoltés, qui voient se fermer les Salons ou qui, si on les leurs ouvre, ne reçoivent ni honneurs, ni récompenses.

Sous la Monarchie de Juillet, les Salons s'étaient donc fermés

à tous les artistes originaux successivement : Rousseau, Corot, Decamps, Courbet. Cette partialité pour l'école traditionnelle, cette détermination de méconnaître toute manifestation d'art nouvelle avaient amassé de telles haines, qu'à la révolution de 1848 l'Institut fut dépouillé de sa vieille prérogative et cette année-là vit un Salon sans jury, où tous les tableaux présentés furent admis indistinctements. L'absence totale de contrôle parut cependant excessive et, en 1849 et en 1850, les Salons connurent des jurys nommés par le suffrage de tous les artistes exposants. L'Empire survenant jugea ce système trop libéral. Un nouveau régime fut inauguré qui, avec des modifications de détail, devait durer tout le temps de l'Empire et après cela se perpétuer sous la troisième République. Les jurys furent composés, pour la plus grande part, d'artistes élus par les exposants, mais par les seuls exposants médaillés ou hors concours et, pour l'autre part, de membres désignés par l'administration des Beaux-Arts. C'est à de tels jurys, que Manet devait d'être refusé aux Salons et exclu des expositions universelles.

Les jurys nommés pour une part par les artistes récompensés et pour l'autre par l'administration, avaient fini par soulever le même reproche, qu'avait autrefois fait naître le jury de l'Institut. Sous une forme moins violente et moins intransigeante, ils se montraient au fond pénétrés du même esprit de partialité pour l'école de la tradition. Ils continuaient à ouvrir de préférence les portes du Salon à ces jeunes gens qui, étant leurs élèves, répétaient leur manière. L'addition aux membres du jury nommés par les artistes médaillés ou hors concours de ces membres choisis par l'administration, n'apportait aucun élément d'indépendance d'esprit et de sympathie pour le novateurs, car l'administration des Beaux-Arts a presque toujours été un centre de routine et d'absolue médiocrité de jugement artistique. Les artistes indépendants, les novateurs, les hommes à l'écart des ateliers en vogue, d'ailleurs de plus en plus nombreux et soutenus au dehors

PORTRAIT DE MANET, A LA PALETTE

1878



par une élite grossissante de connaisseurs et de critiques, se voyaient donc toujours sacrifiés aux Salons. A la fin, il s'était formé un esprit de révolte contre la composition du jury, contre sa manière partiale de distribuer les récompenses, et enfin contre le système même de hiérarchie, établi par les récompenses entre les artistes. L'hostilité contre le jury et la pratique des récompenses abaissait graduellement le prestige des Salons. Il devait, plus tard, en résulter une scission parmi les artistes, amenant la création d'une société dissidente des Beaux-Arts, qui abolirait dans son sein toute récompense et par la coutume, chez un grand nombre d'autres artistes, de se tenir à l'écart des Salons, pour se contenter de paraître dans des expositions particulières. Mais avant que le soulèvement des indépendants n'eût produit ces extrêmes résultats, il avait été assez puissant pour amener la transformation du Salon.

Le Salon depuis sa création par Colbert, sous Louis XIV, était resté une institution d'État, placée sous le contrôle du gouvernement et en recevant sa loi. En 1881 l'État, fit abandon de ses droits traditionnels. Les artistes réunis constituèrent légalement une société, qui hérita sur les Salons de l'autorité à laquelle l'État renonçait. La première conséquence du changement devait être d'éliminer des jurys cette part de membres nommée par l'administration des Beaux-Arts, qui s'y était trouvée si longtemps. Mais le mécontentement soulevé par la conduite des jurys, nommés en partie par l'administration et en partie par les artistes privilégiés, était devenu tel, qu'en 1881 les artistes, qui allaient être délivrés des membres du jury nommés par l'administration, voulurent aussi se délivrer des autres, élus par le suffrage restreint des privilégiés. Le nouveau règlement, inauguré en 1881 par la Société des artistes français se constituant, porta que le jury des Salons serait entièrement formé de membres, nommés par le suffrage de tous les exposants sans distinction. Les artistes venant se régir eux-mêmes, reprenaient donc le système libéral

d'élection du jury, appliqué par la seconde république aux Salons de 1849 et de 1850.

Le jury du Salon de 1881, élu par le suffrage de tous les exposants, se trouva tout autre que les précédents. Les indépendants, les jeunes qui, avec l'ancien système, n'avaient pu se faire élire qu'exceptionnellement, s'y voyaient maintenant en nombre et le jury au lieu d'appartenir sans conteste, comme les précédents, aux partisans de la tradition, fut divisé en deux partis de force à peu près égale.



Les indépendants, les jeunes voulurent tout de suite se compter, faire essai de leur force, marquer par une action d'éclat leur rupture d'avec les anciens errements et, pour cela, l'acte le plus significatif qu'ils pussent faire, était de comprendre Manet parmi les récompensés. S'étant concertés, ils résolurent donc de lui donner une seconde médaille. Ils crurent prudent de ne pas aller jusqu'à une première médaille, ce qui eût accru l'opposition à prévoir sans avantage décisif, car Manet ayant déjà été récompensé une première fois en 1861, par une mention honorable, une deuxième récompense, qu'elle fût sous la forme d'une seconde ou d'une première médaille, avait le même résultat de le placer parmi les Hors concours, c'est-à-dire parmi ces privilégiés, qui voyaient leurs œuvres admises de droit

aux Salons, sans subir l'examen des jurys. Or pour ceux qui voulaient faire une manifestation sur le nom de Manet, le grand point était précisément de le sortir de l'état de paria, où on l'avait tenu si longtemps, en le laissant sous le coup de la menace perpétuelle d'exclusion du Salon, pour l'élever à la position privilégiée de Hors concours. Ce résultat obtenu, la question de savoir, sous quelle forme il l'avait été, devenait secondaire.

La coutume pour le jury était de passer d'abord, à travers les salles et là, de faire un premier choix devant les tableaux mêmes, des peintres, parmi lesquels on prendrait ensuite, ceux qui, au vote définitif, recevraient des récompenses. Lorsque le jury fut parvenu devant le *Portrait de Pertuiset*, une discussion violente s'engagea, entre ces membres qui voulaient le comprendre parmi les tableaux capables d'obtenir une médaille à leur auteur et les autres déterminés à l'exclure. Au cours de la discussion Cabanel le président du jury, qui appartenait au parti de la tradition, d'ailleurs homme de bonne foi et d'idées libérales, se laissa aller à dire : « Messieurs, il n'y en a peut-être pas quatre ici, parmi nous, qui pourraient peindre une tête comme celle-là. » Il montrait ainsi son bon jugement, car Manet s'était appliqué sur la tête de Pertuiset, pour la bien mettre dans l'air et la faire entrer dans le chapeau qui la coiffait. A la désignation prélimaire, la majorité des voix n'était pas requise, il ne fallait obtenir que le tiers à peu près et le *Portrait de Pertuiset* recueillit plus que le nombre de suffrages voulus pour être accepté. Lorsque le moment du choix définitif arriva, pour lequel il fallait alors la majorité absolue des voix, les partisans de Manet s'étant comptés ne parvenaient pas à l'emporter sur l'autre parti, dont l'opposition persistait acharnée; il leur manquait une ou deux voix. Ce fut Gervex, au dernier moment, qui obtint le déplacement indispensable au succès, en décidant Vollon et de Neuville, qui s'y étaient jusque-là refusés, à donner leur vote. Cabanel malgré sa louange relative, restant

avec ses amis les peintres de la tradition, avait voté contre.

L'octroi à Manet d'une médaille fit grand bruit et amena au dehors, parmi les artistes, une division analogue à celle dont il avait été cause au jury du Salon. Les indépendants, les jeunes gens d'esprit émancipé, témoignèrent de leur approbation, tandis que les hommes restés fidèles aux traditions, les élèves soumis aux maîtres dans les ateliers, s'indignèrent. Parmi ceux-ci, on rédigea une protestation violente où, après avoir cité les noms des membres du jury favorables à Manet, on invitait les artistes à se souvenir d'eux, pour ne plus jamais les renommer. Les membres qui avaient voté la médaille, étaient au nombre de dix-sept : Bin, Cazin, Carolus-Duran, Duez, Feyen-Perrin, Gervex, Guillaumet, Guillemet, Henner, Lalanne, Lansyer, Lavieille, Em. Lévy, de Neuville, Roll, Vollon, Vuillefroy.

La récompense décernée à Manet était une protestation contre les anciens errements des jurys, et tout le monde, au dehors, lui avait attribué ce caractère, cependant, parmi les membres du jury qui l'avaient accordée, plusieurs avaient agi sans esprit de protestation, mus par la seule idée de justice. Tous, en définitive, s'étaient trouvés de l'opinion que Manet était un homme, dont le talent et l'apport méritaient d'être reconnus. A l'encontre du dédain que le public, la presse en général et les vieux artistes attachés à la tradition, persistaient à lui manifester, ceux qui savaient observer devaient reconnaître, que son action sur les jeunes artistes était, en réalité, énorme. Ce n'était plus, il est vrai, cette influence immédiate, qui s'était produite sur le groupe des audacieux devenus les Impressionnistes. La pénétration, en étant moins éclatante, atteignait cependant les mieux doués de la nouvelle génération. On savait par exemple qu'à la vue des œuvres de Manet. un des artistes les plus réputés parmi les jeunes, Bastien-Lepage, délaissant l'art traditionnel, s'était mis à peindre des scènes contemporaines. On pouvait reconnaître que semblable évolution, due à la même influence, s'opérait, sous des formes diverses, chez la

plupart des autres jeunes gens, qui s'adonnaient à peindre, dans la manière de plus en plus claire, des scènes prises de plus en plus à la vie réelle.

Pendant que le public et la presse revenaient chaque année au Salon, se livrer à leurs appréciations sans suite et à leurs critiques d'occasion, les hommes capables de porter des jugements d'ensemble ne pouvaient s'empêcher de voir, que la peinture presqu'entière suivait le mouvement inauguré par Manet. Si on eût pu placer côte à côte, à visiter simultanément, le Salon de 1861 où il débutait et celui de 1881, tout le monde eût constaté, avec stupéfaction, la profonde transformation qui s'était opérée. On eût vu que le procédé traditionnel d'association de l'ombre et de la lumière d'après des règles fixes, qu'il avait d'abord répudié, pour peindre en tons clairs juxtaposés, était maintenant plus ou moins abandonné par les jeunes artistes, qui peignaient eux aussi en clair. On eût vu que le réalisme, la peinture du monde vivant, qui avait soulevé une telle horreur, se produisant en plein avec lui, était devenu d'une pratique générale. On eût vu que le prétendu grand art traditionnel de la peinture d'histoire, de la mythologie et du nu soi-disant idéalisé, qu'il avait d'abord délaissé, était maintenant presqu'entièrement ignoré et ne restait plus cultivé que par les anciens, attachés aux errements de leur jeunesse. En vingt ans, procédés, sujets, esthétique s'étaient transformés.

Certes de tels mouvements d'ensemble ne sauraient avoir pour cause la pure action individuelle d'un seul, ils viennent de besoins profonds et nouveaux, arrivant à se manifester d'une façon générale. Mais quelle que fut la profondeur du mouvement et quelqu'inéluctable qu'on veuille le juger, Manet en avait été l'initiateur, il avait été celui qui découvre la voie inexplorée et s'y engage la premier à ses risques et périls, sans esprit de retour. Les peintres de la tradition, qui se refusaient à innover, avaient tout de suite et justement reconnu en lui leur ennemi, ils avaient tout

fait pour l'étouffer et le déconsidérer. Aussi, maintenant que les jeunes artistes, soustraits aux vieilles pratiques et ayant recueilli les avantages des changements accomplis, arrivaient à leur tour à l'influence et au pouvoir dans les jurys, c'était de leur part un acte de simple justice, que de tirer Manet de la position de réprouvé, où les autres s'étaient appliqués à le maintenir.

Une fois qu'un artiste était parvenu au rang de Hors Concours, il était comme de règle que le gouvernement lui conférât la décoration de la Légion d'honneur. Cette distinction, dans de telles circonstances, semblait toute naturelle et on ne connaissait point de cas où elle eût été blâmée. Mais Manet était tellement à part, les deux partis qui se combattaient sur son nom étaient si irréductibles, que lorsqu'au nouvel-an de 1882, M. Antonin Proust, ministre des Arts, vint le décorer, l'acte étonna, fut jugé audacieux et souleva, dans le parti de la tradition, le même mécontentement qu'avait suscité l'octroi de la médaille elle-même. M. Antonin Proust, pour décerner la décoration à Manet, avait commencé par se mettre à couvert des observations à prévoir de ses collègues, en s'entendant avec le chef du cabinet, Gambetta, aussi un ami de Manet, et en ne laissant par ailleurs rien transpirer de ses intentions. L'habitude, pour chaque ministre, était cependant de communiquer les promotions qu'il se proposait de faire au Conseil des ministres, et lorsque M. Antonin Proust vint lire sa liste M. Grévy, le président de la République, prétendit mettre son veto en disant : « Ah! Manet, non. » Mais Gambetta, avec l'autorité qui lui appartenait, répondit : « Il est bien entendu, Monsieur le Président, que chaque ministre garde le droit de désigner les titulaires, dans la Légion d'honneur, des croix attribuées à son ministère, et que le président de la République ne fait que contre-signer. » M. Grévy dut se rendre, à cette sorte de rebuffade, et ces ministres qui désapprouvaient eux aussi la mesure, n'osèrent hasarder d'observation.

Manet éprouva une grande satisfaction des récompenses, qui

lui étaient enfin décernées et qui, banales en elles-mêmes, acquéraient des circonstances une valeur exceptionnelle. Cet homme que depuis si longtemps le public, la presse et la caricature foulaient aux pieds et traînaient dans la boue, que les peintres en renom, chargés de décorations et d'honneurs, affectaient de tenir à distance, entrait enfin dans le cercle des privilégiés et des artistes mis à un rang honoré. La séparation qu'on avait prétendu maintenir d'avec lui, s'était abaissée. Eh puis! cette médaille donnée par les jeunes, après tant de refus et d'expulsions de la part des autres, montrait qu'il avait été pris des deux parts, comme l'initiateur d'un art, sur lequel on s'était divisé et combattu. La médaille faisait présager le triomphe de l'esthétique qu'il avait inaugurée, sur celle de la tradition qu'il avait délaissée. Il était enfin reconnu, il voyait se produire cette appréciation de ses œuvres toujours attendue, qui jusqu'alors l'avait fui, mais qui maintenant commençait à lui venir, d'une manière certaine. Il était incapable de feinte, aussi laissa-t-il voir à ceux qui l'approchaient, le plaisir que lui causaient les témoignages d'approbation, qu'on lui donnait enfin. Avec sa politesse coutumière, il tint à porter ses remerciements aux membres du jury qui s'étaient déclarés en sa faveur, il leur fit à chacun une visite.

Au Salon de 1882, Manet se trouvait donc parmi les récompensés. Sur les cadres de ses tableaux se voyait l'écriteau, signe de respectabilité, *Hors concours*. Cela changeait évidemment sa situation auprès du public. Aussi ne se permettait-on plus de le railler avec le sans-gêne d'autrefois. D'ailleurs l'accoutumance étant venue, avec les années, on avait fini par trouver naturelles chez lui les particularités, qui d'abord avaient paru intolérables. Mais quoique le public fût ainsi amené à ne plus se soulever devant ses œuvres, il était encore loin de les comprendre et de les goûter. Leur originalité les tenait toujours méconnues. Lorsque les masses populaires ont formé certains jugements, elles en restent ensuite indéfiniment pénétrées, les changements ne surviennent

chez elles qu'après un long temps, ou même ne se produisent qu'après l'arrivée de nouvelles générations. Si le public, au Salon de 1882, ne témoignait plus à Manet le même mépris, si la presse et la critique n'osaient plus se conduire envers lui en pédagogues, venant lui enseigner les règles de son art, public, presse et critique n'appréciaient guère plus qu'autrefois ses tableaux et son principal envoi de l'année offrait un motif, qu'on cherchait comme d'habitude à s'expliquer.

C'était : *Un bar aux Folies-Bergère.* Au centre, vue de face, était placée la fille tenant le bar. Derrière elle une glace occupait le fond du tableau et la montrait causant avec un monsieur, qui n'apparaissait, lui, que reflété. C'est cette particularité de la glace renvoyant l'image des personnages et des objets, qui faisait déclarer l'arrangement incompréhensible. Et puis cette fille ne se livrait encore à aucun acte déterminé, qui put amuser. Elle n'était sur la toile que pour y être telle quelle, attendant le chaland. Il l'avait peinte de cette manière déjà appliquée à des créatures du même ordre, en lui laissant son œil vague et sa figure placide. Le bar, sur lequel reposent les produits destinés aux consommateurs, lui avait permis d'introduire une de ces natures mortes, qu'il aimait. Il s'était plu à placer là, côte à côte, des flacons, des bouteilles de liqueur, des fruits variés, choisis de telle sorte qu'ils lui offrissent les tons les plus vifs et les plus opposés. Il les a peints, en pleine lumière, en les harmonisant cependant et en les faisant entrer dans une même gamme d'ensemble.

Le tableau exposé concurremment avec le *Bar aux Folies-Bergère*, avait pour titre *Jeanne*. Il représentait une jeune femme, à mi-corps, vêtue d'une robe à fleurs, coiffée d'un élégant chapeau, son ombrelle à la main. Elle était charmante, aussi échappait-elle au dénigrement, qui accueillait comme de règle les êtres peints par Manet. Elle trouvait, auprès du public, un accueil bienveillant.

Le Salon de 1882 était le dernier où Manet exposerait. Il ne devait point voir le succès relatif, qu'il avait à la fin obtenu se



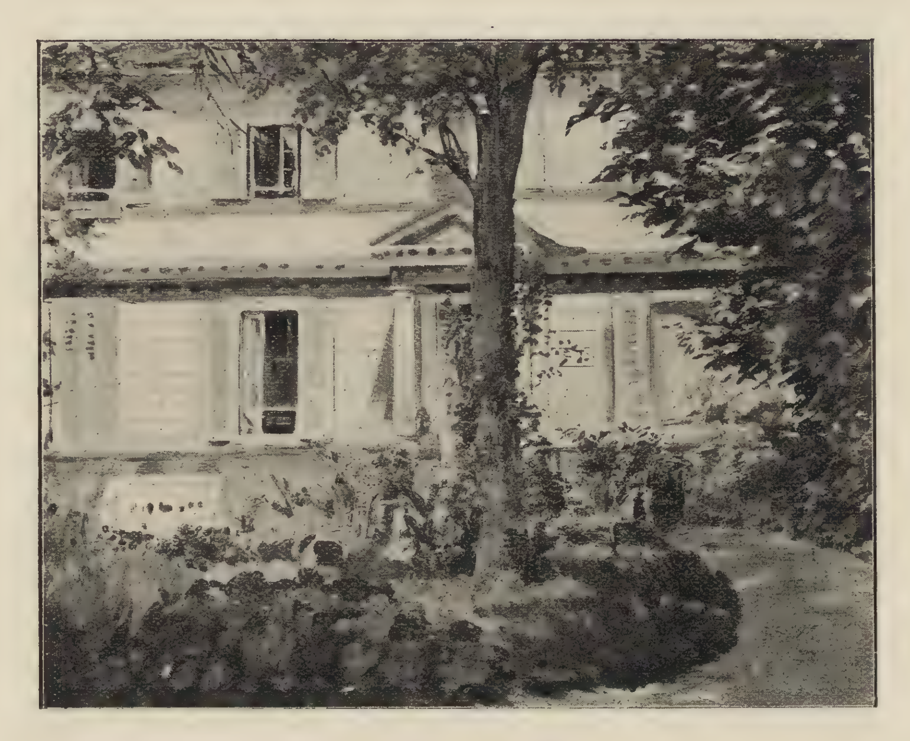
UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE. SALON DE 1882.

changer en victoire définitive. Pour celà il eût eu besoin de vivre encore longtemps et de continuer à produire. Or il touchait au terme de sa carrière. La mort approchait. Dans l'automne de 1879, un jour qu'il sortait de son atelier, il avait été saisi d'une douleur aigüe aux reins, accompagnée d'une faiblesse des jambes, qui l'avait fait tomber sur le pavé. C'était la paralysie d'un centre nerveux, l'ataxie, un mal incurable, qui se déclarait. Il allait encore vivre plus de trois ans avec la paralysie, qui lui rendrait la marche de plus en plus difficile et le tiendrait, à la fin, presque cloué sur sa chaise, mais elle resterait tout le temps locale. Elle ne lui enlèverait que la faculté de la locomotion, car la tête ne devait être nullement atteinte et l'intelligence devait garder, jusqu'au dernier jour, toute sa lucidité. Ses facultés de peintre n'ont donc point été réduites par le

mal. Il a encore pu peindre le *Portrait de Pertuiset* et le *Bar aux Folies-Bergère*. Si à la fin des œuvres de telle dimension lui sont interdites, s'il doit se restreindre à des sujets ne demandant plus la même dépense de force physique, il peut toujours travailler assidûment, et il produit un grand nombre de tableaux de fleurs, de nature morte et des portraits au pastel.

Il exécute aussi, pendant les trois années de sa maladie, des tableaux de plein air qui, par l'intensité de la lumière, marquent comme le summum de sa peinture dans ce genre. Il ne s'éloigne plus beaucoup de Paris, il passe les mois d'été dans le voisinage. En 1880, il est à Bellevue, près d'un établissement d'hydrothérapie, où il suit un traitement spécial. Le jardin de la maison qu'il habite, lui fournit les motifs de plusieurs toiles. Sur l'une de grande dimension, il fait figurer une jeune femme amie, de sa famille, assise, vêtue de bleu, contre un bosquet. Le tableau, sous le titre de *Jeune fille dans un jardin*, fera partie de sa vente, qu'il obtiendra du succès. En 1881, il passe l'été à Versailles, avenue de Villeneuve-l'Étang. Il peint, dans le jardin de la maison, une œuvre vide d'êtres humains, un simple banc, se détachant contre le mur couvert de plantes vertes, devient le personnage. Et ce tableau se distingue par l'éclat du coloris et l'intensité de la lumière. Il peint encore à Versailles un *Jeune taureau* en plein air, au milieu d'un herbage, le seul tableau de ce genre, qu'il ait produit. Dans l'été de 1882, le dernier qu'il eut à vivre, il occupe à Rueil la maison du dramaturge Labiche, qui la lui loue. Là il peint tout simplement la façade de la maison. Elle est banale, moderne, carrée, avec des contrevents gris. Il tire de ce pauvre motif des toiles lumineuses et séduisantes.

L'ataxie qui était venue le frapper, se produisait comme la fin naturelle, que comportait son organisme. C'était un homme d'une sensibilité excessive, d'une nervosité extrême. C'est à cela qu'il devait son acuité de vision. Les images transmises par l'œil, passant à travers le cerveau, y prenaient cet éclat qui, fixé par le



LA MAISON, RUEIL. 1882.

pinceau sur la toile, heurtait la vision banale des autres hommes. Mais cette faculté hors ligne, qui lui conférait sa supériorité d'artiste, entraînait en même temps la fragilité physique, et sous le poids du travail et de la terrible lutte qu'il avait toute sa vie soutenue, contre sa famille et contre son maître Couture d'abord, puis contre les jurys, contre la presse, contre le public, il succombait. D'ailleurs sa nervosité extrême venait de famille, car ses frères la partageaient, et sous des formes accidentelles différentes, ils sont tous les deux morts jeunes comme lui d'épuisement nerveux.

Il eût pu cependant prolonger son existence, dans une certaine mesure, au-delà du terme qu'elle devait atteindre, s'il s'était résigné à supporter son mal, sans essayer de vains remèdes. Il était

entouré des soins les plus dévoués, que lui prodiguaient sa femme, sa mère, et son beau-frère, Léon Leenhoff. Ses amis s'employaient de leur mieux à le distraire ; mais cet homme si plein d'entrain, ne pouvait endurer l'arrêt du mouvement. Il se confia à un médecin, prétendant guérir les maladies nerveuses, qui fit sur lui l'expérience de ses remèdes, des poisons. Il s'en trouva momentanément bien, c'est-à-dire, qu'agissant comme stimulant, ils lui procuraient un retour d'activité temporaire. Il en continua indéfiniment l'usage et abusa, en particulier, du seigle ergoté, qui amena un empoisonnement du sang. Un jour, le bas de sa jambe gauche, une partie du corps qu'il avait déjà malade et affaiblie par la paralysie, se trouva tout à fait morte. Il s'alita. La gangrène se mit dans la jambe. L'amputation dut être pratiquée. Il languit après cela dix-huit jours, sans qu'on lui eût révélé la terrible opération et qu'il connût la perte de son membre. Il était trop atteint pour pouvoir survivre. Il mourut le 30 avril 1883 et fut inhumé au cimetière de Passy. Son ami M. Antonin Proust fit entendre un dernier adieu sur sa tombe.

Manet offrait le type du parfait Français. J'ai entendu Fantin-Latour dire : « Je l'ai mis dans mon hommage à Delacroix, avec sa tête de Gaulois ». Les peintres jugent par les yeux, et Fantin de cette manière, jugeait bien. Il était blond, agile, de taille moyenne, le front s'était découvert de bonne heure. Il avait une physionomie ouverte et expressive, aucune feinte ne lui était possible. La mobilité de ses traits indiquait immédiatement les sentiments qui l'animaient. Le geste accompagnait chez lui la parole et une certaine mimique du visage soulignait la pensée. Il était tout d'impulsion et de saillie. Sa première vision comme peintre, son premier jugement comme homme, étaient d'une étonnante sûreté. L'intuition lui révélait ce que la réflexion découvre aux autres. Il était fort spirituel, ses mots pouvaient être acérés et en même temps, il laissait voir une grande bonhommie et, dans certains cas, une véritable naïveté. Il se montrait extrêmement sensible

aux bons et aux mauvais procédés. Il n'a jamais pu s'habituer aux insultes dont on l'abreuvait comme artiste, il en souffrait à la fin de sa vie autant qu'au premier jour. Il s'emportait d'abord contre ses détracteurs, quand leurs attaques se produisaient. Dans ses rapports d'homme à homme, il était de la même manière susceptible. Il eut un duel avec Duranty, pour un échange de paroles aigres ayant conduit à un soufflet. Mais, avec cette susceptibilité et cette promptitude à relever les offenses, il ne gardait ensuite aucune sorte de rancune. C'était un homme d'autant de cœur que d'esprit et son commerce était aussi sûr que plein de charme.



GEORGE MOORE.

XIII

APRÈS LA MORT

La pensée vint tout de suite aux amis de Manet mort, de faire une exposition générale de son œuvre. Dans une réunion préliminaire formée de sa veuve, de ses frères, de M. Antonin Proust et de celui qui écrit ces lignes, nous décidâmes de demander la salle de l'École des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais. L'espace dont on disposerait serait suffisant et le prestige attaché à l'École et à un monument public, donnerait à l'exposition le caractère d'une sorte de triomphe posthume, que nous recherchions précisément. Manet m'avait, dans son testament, prié d'être son exécuteur testamentaire, et on jugea qu'il m'appartenait de faire, auprès de qui de droit, une première démarche, pour obtenir la salle de l'École des Beaux-Arts. J'expliquai qu'il faudrait m'adresser à M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, dont les idées m'étaient assez connues, pour que je pusse assurer d'avance que nous subirions un refus. Mais on décida de passer outre à mon objection, de suivre la filière, en voyant d'abord le directeur, sauf à s'adresser ensuite au ministre.

J'allai donc trouver M. Kaempfen. C'était un vieil ami. Quand je lui eus exposé ma demande, qui l'étonna fort, il me répondit qu'il ne pouvait l'accueillir et, avec une bienveillante candeur, il me reprocha de l'avoir mis dans l'obligation de m'opposer un refus, en lui faisant visite pour un objet aussi extraordinaire. C'était à peu près comme si j'eusse prétendu que le curé de

Notre-Dame m'ouvrit sa cathédrale, pour glorifier Voltaire. J'étais préparé à la réponse de M. Kaempfen, que, connaissant ses goûts, je trouvai toute naturelle, et après lui avoir dit fort amicalement, de mon côté, que ma visite était surtout due au désir d'observer les convenances, en nous adressant d'abord au premier chef responsable, j'ajoutai que nous allions porter notre demande au ministre.

Lorsque j'eus fait connaître le refus éprouvé à la direction des Beaux-Arts, il fut décidé qu'on irait maintenant trouver le ministre, qui était Jules Ferry. J'étais lié aussi depuis longtemps avec celui-ci, et ses préférences artistiques semblables à celles de M. Kaempfen m'étaient assez connues, pour me convaincre que, si on m'envoyait vers lui comme on m'avait envoyé vers son subordonné, l'échec serait le même et cette fois sans recours. Ce fut donc M. Antonin Proust député et ancien ministre, qui dut faire la démarche décisive. Il me prit avec lui et nous allâmes ensemble au ministère. M. Proust, dans ses *Souvenirs sur Édouard Manet*, a dit que Jules Ferry lui avait, par bienveillance pour Manet, accordé volontiers la salle de l'École des Beaux-Arts. Je n'ai aucune raison d'être défavorable à Jules Ferry, mais la vérité doit passer avant tout et elle est que M. Proust a perdu le souvenir des faits ou que, par délicatesse, il cherche à laisser à un autre le mérite, qui lui revient à lui-même. M. Proust était à ce moment, non seulement un des députés formant partie de la majorité parlementaire qui soutenait le ministère, mais il était de plus membre de la commission du budget et spécialement rapporteur du budget des Beaux-Arts, il avait été ministre des Arts dans le cabinet Gambetta et, sur une question touchant aux arts, ses demandes ne pouvaient qu'avoir une force irrésistible.

Lorsque nous fûmes reçus par Jules Ferry, M. Proust lui dit, en termes exprès, qu'il demandait l'Ecole des Beaux-Arts, pour une exposition posthume de l'œuvre de Manet. Je vois encore le

AU CAFÉ

1878



soubresaut de Ferry, ressentant un grand désagrément, mais la question de jugement esthétique s'effaçait devant la nécessité politique et, comme ministre, il dut accorder sans résistance la faveur que nous sollicitions. Je crus devoir alors lui exprimer, au nom de la famille et des amis de Manet, tous nos remerciements. Il m'arrêta, par un geste significatif et quelques mots, en me donnant à comprendre que nous n'avions aucune gratitude personnelle à lui témoigner, que sa bienveillance ne s'adressait qu'à un homme politique, auquel il ne pouvait songer à déplaire. C'est donc à l'influence possédée alors par M. Antonin Proust, que les amis de Manet ont dû d'obtenir l'École des Beaux-Arts, pour exposer ses œuvres.

M. Proust eut ensuite l'idée d'inviter le président de la république, M. Jules Grévy, à venir visiter l'exposition projetée. Quelque temps auparavant, il avait avec Castagnary fait une exposition posthume de l'œuvre de Courbet à l'École des Beaux-Arts, dans cette même salle, qui nous était maintenant accordée. Sur son invitation, le président Grévy était venu la visiter. Il est probable qu'il ne s'y était rendu qu'avec la pensée d'honorer l'œuvre d'un concitoyen, d'un Franc-Comtois comme lui, car son goût décidé pour l'art traditionnel ne devait aucunement le porter vers un talent aussi original que celui de Courbet. C'était donc trop prétendre, que de croire qu'il viendrait visiter l'exposition d'un artiste comme Manet, tenu à cette époque pour encore plus hors des règles que Courbet et n'ayant pas, comme celui-ci, l'attache personnelle de la communauté de province. M. Proust eût dû aussi se souvenir, que lorsqu'il avait naguère communiqué au conseil des ministres sa détermination de décorer Manet, M. Grévy avait hautement manifesté sa désapprobation, mais il pensait qu'après avoir amené le président à l'exposition de Courbet, il l'amènerait peut-être aussi à celle que nous projetions et qu'alors il devait, par amitié pour Manet, essayer d'y parvenir. Il me prit donc encore avec lui et nous nous rendîmes à l'Élysée.

M. Grévy nous remercia fort courtoisement de la démarche que nous faisions auprès de lui. Il avait beaucoup connu, alors qu'il était au barreau, M. et Mme Manet les père et mère de l'artiste, chez lesquels il avait fréquenté. Il nous retint assez longtemps pour nous parler d'eux. Il nous raconta des anecdotes sur M. Manet juge et sur ses collègues du tribunal, devant lesquels il avait souvent plaidé. Je crois qu'il aurait eu plaisir à se rendre à notre invitation, à faire honneur au fils, en souvenir des parents qui avaient été ses amis, cependant il ne voulut prendre aucun engagement. Je compris qu'à ses yeux, il était impossible qu'un président de la République se commît, au point de visiter l'exposition d'un artiste aussi attaqué que Manet. Il ne devait donc point y venir. Nous avions ainsi rencontré, en remontant l'échelle administrative et gouvernementale du directeur des Beaux-Arts, au ministre et au président de la République, trois hommes également attachés au poncif, à l'art traditionnel et partageant cette opinion, encore dominante chez la foule, que l'œuvre de Manet ne méritait aucune reconnaissance et aucune consécration.

L'École des Beaux-Arts, ne nous en ayant pas moins été accordée, nous songeâmes à réaliser l'exposition. Un comité de patronage et d'organisation fut formé, qui comprit : MM. Edmond Bazire, Marcel Bernstein, Philippe Burty, Jules de Jouy, Charles Deudon, Durand-Ruel, Fantin-Latour J. Faure, Fourcaud, Henri Gervex, Henri Guérard, A. Guillemet, Albert Hecht, l'abbé Hurel, Ferd. Leenhoff, Léon Leenhoff, Eugène Manet, Gustave Manet, de Nittis, Georges Petit, Roll, Alfred Stevens, Albert Wolff, Emile Zola, Antonin Proust, Théodore Duret. On décida de faire une exposition sans triage. On allait donc présenter au public, réunies et groupées, les toiles qui avaient le plus excité sa colère ou ses rires et celles que les jurys avaient refusées : le *Buveur d'absinthe*, le *Déjeuner sur l'herbe*, l'*Olympia*, le *Fifre*, l'*Acteur tragique*, le *Balcon*, l'*Argenteuil*, le *Linge*, l'*Artiste*. C'était l'homme non expurgé, tel qu'il s'était produit au cours de

PORTRAIT DE Mme M***, AU CHAPEAU NOIR

Pastel



sa carrière qu'on montrerait. De telles expositions posthumes sont la pierre de touche et l'épreuve décisive. Lorsqu'un artiste meurt, il s'opère un changement immédiat, dans la façon de voir son œuvre. L'amour ou la haine, la popularité ou la défaveur, le manque ou la possession des honneurs attachés à la personne même et capables d'influencer le jugement, ont disparu. L'homme n'est plus là et avec lui s'en est allé, tout ce qui lui appartenait en propre. Les œuvres isolées vont maintenant commencer à être jugées pour elles-mêmes. Or seules surmontent avantageusement pareille épreuve, qui sont originales et puissantes.



Il est des peintres qui atteignent de leur vivant à un grand renom et qui souvent n'ont produit, en les répétant, que deux ou trois tableaux. L'étroitesse de la création échappe au public et à la moyenne des critiques, jugeant au jour le jour et sans suite. Comme ils ne voient les œuvres envoyées aux Salons ou aux expositions privées que successivement et de loin en loin, ils s'en montrent satisfaits, sans reconnaître qu'ils n'ont devant eux que des choses déjà vues et des répétitions de répétitions. Mais après la mort de tels artistes, si on entreprend une exposition générale de ce qu'ils laissent, la pauvreté en apparaît tout de suite et vient crever les yeux. Les toiles accumulées se réduiront en définitive aux deux ou trois que l'homme, comme arrangement et comme sujet, a seules eu le pouvoir de trouver et le nombre n'aura d'autre résultat que de faire éclater l'indigence de l'ensemble.

L'exposition posthume des œuvres d'un peintre se produit donc comme une épreuve décisive, qui, selon les cas, confirmera ou cassera le jugement provisoire antérieurement porté.

L'exposition de l'œuvre de Manet eut lieu à l'École des Beaux-Arts, en janvier 1884. Elle attira un grand concours de visiteurs et toute la presse et les critiques lui donnèrent leur attention. (1) Dans les années qui avaient précédé sa mort, Manet était devenu l'artiste sur lequel on s'était divisé, les indépendants, les jeunes en faisant leur porte-drapeau et les hommes attachés à la tradition, continuant à voir en lui leur ennemi. Deux partis de force inégale, il est vrai, s'étaient ainsi formés qui, du monde des artistes s'étaient étendu à celui des critiques et des amateurs, et maintenant ils allaient se rencontrer à l'exposition posthume, avec la pensée de se confirmer, l'un dans son approbation, l'autre dans son hostilité. Mais si les partisans eurent tout de suite sujet d'accentuer leurs louanges, les ennemis ne purent persévérer dans leur réprobation et leurs critiques intransigeantes. Ils fléchissaient. On voyait ce spectacle curieux de gens, qui se rappelant l'ancien mépris qu'ils avaient sincèrement ressenti devant les œuvres montrées, pour la première fois aux Salons et venus maintenant à l'exposition d'ensemble, avec la pensée de le retrouver et de le manifester à nouveau, quoiqu'ils en eussent, ne le retrouvaient plus, et, à leur étonnement, étaient obligés de convenir que leurs sensations étaient maintenant tout autres. Les œuvres étaient demeurées les mêmes, mais eux avaient changé. Le monde ambiant s'était modifié. Les années, en s'écoulant, avaient vu une esthétique nouvelle prévaloir, une vision différente se former, et on ne pouvait nier que la transformation ne se fût accomplie dans le sens indiqué par Manet et en suivant sa voie. Ce réalisme, apparu avec ses œuvres, jugé alors une chose grossière,

(1) Une première étude suivie sur la vie et l'œuvre de Manet a paru, à ce moment : Edmond Bazire. *Édouard Manet.* A. Quantin. Paris 1884. In-8° illustré.

mais qui était simplement la peinture du monde vivant, maintenant accepté, était devenu d'une pratique courante. Cette façon de juxtaposer les tons clairs, d'abord condamnée chez lui comme une révolte individuelle, s'était aussi généralisée. Elle avait presque entièrement remplacé la manière de peindre sous des ombres épaisses. Toute la peinture s'en était ainsi allée vers la clarté et la séparation si profonde, qu'on avait au début constatée entre sa gamme de tons et celle des autres, n'existait plus.

Il fallait donc bien reconnaître, devant son œuvre exposée aux Beaux-Arts, que Manet avait été un novateur fécond. Le ton général de la pressse et des critiques, les commentaires des connaisseurs montraient par suite un grand changement. On revenait des dédains antérieurs, du dénigrement systématique. L'époque de méconnaissance absolue était encore trop voisine, la période des insultes s'était trop prolongée, pour qu'on pût généralement louer sans réserves, mais tous en définitive admettaient maintenant, que Manet avait été un artiste doué de puissance et d'invention. Cette conclusion s'imposait par l'évidence de ce que l'on voyait. Il n'existait point de répétition dans l'œuvre exposée, Contrairement à ces artistes qui ayant trouvé une manière qui leur a valu la faveur publique, s'y tiennent ensuite immuables, Manet, lui, n'avait cessé de se renouveler. On pouvait constater qu'il était allé sans cesse vers plus de clarté et plus de lumière. On reconnaissait qu'il avait varié ses sujets et ses arrangements sans interruption. Dans les cent soixante-dix-neuf numéros mentionnés au catalogue, comprenant des peintures à l'huile, des aquarelles, des pastels, des dessins, des eaux-fortes et des lithographies, on découvrait une incessante diversité.

L'exposition de l'École des Beaux-Arts devait être suivie de la vente de l'atelier et d'œuvres diverses, dans l'intérêt de la veuve. Il en résulterait une nouvelle épreuve, soutenue avec un nouveau public, celui de la rue. Manet avait atteint une telle notoriété, que son nom était descendu aux derniers rangs. Quand on le pro-



nonçait, n'importe quel cocher, balayeur ou garcon de café pouvait dire : Ah ! oui Manet, je connais, en se représentant tout de suite un artiste excentrique et dévoyé. Dans ces milieux où la capacité manque pour se former une opinion propre sur les choses d'art, les jugements ne peuvent venir que du dehors et sont donnés par les couches supérieures et la presse. Or la caricature, les insultes des journaux, le mépris des artistes en renom et des critiques s'étaient si longtemps exercés contre Manet, que le peuple en dessous en avait été empoisonné.

Quand la vente fut annoncée par les journaux et des affiches placardées sur les murs, l'étonnement des passants fut donc grand. Une semblable tentative était-elle vraiment réalisable? Certes on savait que Manet possédait des défenseurs parmi les journalistes, les artistes et les amateurs, mais tous ceux-là étaient considérés, dans le peuple, comme des originaux, désireux de se signaler à tout prix et d'attirer n'importe comment l'attention. Cependant qu'il y eût des gens capables d'aller jusqu'à donner leur argent, pour se distinguer des autres, paraissait à la plupart invraisemblable. La vente devint donc un événement, qui surexcitait la curiosité. Aussi l'exposition à l'Hôtel des ventes attira-t-elle un très grand concours de ces promeneurs du dimanche qui, à son intention, se détournaient du Boulevard et le premier jour des enchères, l'Hôtel de la rue Drouot fût-il littéralement envahi. La vente avait lieu dans les salles du fond, 8 et 9, dont on avait enlevé la cloison et qui réunies, formaient un assez

Mme MANET DANS LA SERRE

1879



grand local, mais il se trouva trop petit. La foule entassée dans le corridor et les pourtours déborda, par une poussée formidable, et le commissaire-priseur et les experts durent opérer dans un tout petit espace, au milieu de la cohue. On avait fait précédemment des ventes d'Impressionnistes, où les tableaux avaient été adjugés à des prix infimes, au milieu des rires et des quolibets et la foule était venue à la vente de Manet, dans de telles disposition d'esprit, qu'elle eût trouvé grand plaisir, à voir se reproduire les avanies déversées sur les Impressionnistes.

Les ventes des grands collectionneurs, des artistes célèbres après décès, attirent un monde d'élite, de critiques, de collectionneurs, d'hommes de goût en vue, qui s'y rendent, comme à des réunions où leur présence est obligée. Ceux-là n'assistaient point à la vente de Manet. Les grands marchands manquaient aussi. Les experts M. Durand-Ruel, M. Georges Petit, le commissaire-priseur, M. Paul Chevalier, avaient fait de leur mieux pour parer à l'absence de leur clientèle habituelle, en stimulant les amis et les partisans de Manet connus ou supposés tels. M. Durand-Ruel surtout s'était mis en campagne, pour trouver des acheteurs. La vente commencée dans des conditions si précaires, prit tout de suite une allure de succès inespérée. Sur toutes les œuvres on mettait des enchères et beaucoup, parmi les acheteurs, étaient des amateurs nouveaux et inattendus, venant grossir le groupe des amis connus. On vendait, en autres, sept tableaux ayant figuré aux Salons. Le *Bar aux Folies-Bergère*, réalisait 5.800 fr.; *Chez le père Lathuille*, 5.000 fr.; Le *Portrait de Faure en Hamlet*, 3.500 fr.; la *Leçon de musique*, 4.400 fr.; le *Balcon*, 3.000 fr. Puis ensuite le *Linge* faisait 8.000 fr; *Nana*, 3.000 fr.; La *Jeune fille dans les fleurs*, 3.000 fr. L'*Olympia* était retirée à 10.000 fr. et l'*Argenteuil* à 12.000 fr. Ces prix semblaient alors qu'on les criait, extraordinaires. Ils déconcertaient absolument ces spectateurs venus pour assister à un insuccès et disposés à rire, mais se tenant maintenant silencieux. Manet

22

se vend! disait la foule étonnée, à la sortie, et la nouvelle courut immédiatement tout Paris. La vente, en deux vacations, les 4 et 5 février 1884, produisait 116.637 francs.

Les ventes sont devenues des épreuves, qui permettent de déterminer la position des artistes. Il est certain que la valeur artistique et la valeur marchande d'une œuvre ne s'accordent d'abord généralement point, qu'elles sont même, le plus souvent en complète divergence. Mais, à la longue, l'intervalle tend à se combler. Les marchands, les collectionneurs, qui ont certaines connaissances ou tout au moins du flair, doivent finir par ne mettre de grosses enchères, que sur ces œuvres ayant un mérite assez certain, pour les garanties d'une dépréciation de prix dans l'avenir. Le succès aux enchères est donc devenu comme un criterium, qui sert approximativement à fixer l'opinion sur le mérite d'un artiste. La vente de l'atelier de Manet ayant réussi et les prix payés ayant dépassé ce qu'on avait pu supposer, le public en reçut l'impression qu'il avait dû après tout se tromper, en plaçant Manet si bas et qu'il fallait revenir envers lui à un meilleur jugement. Et comme l'exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts, l'avait d'ailleurs fait monter dans l'estime de l'élite, capable de se former une opinion raisonnée, il se trouva que l'exposition des Beaux-Arts et la vente combinées, le laissaient fort agrandi et élevé dans l'opinion générale.

Cinq ans s'écoulèrent après l'exposition de l'École des Beaux-Arts, sans qu'une nouvelle occasion s'offrît de montrer un ensemble d'œuvres de Manet, lorsqu'en 1889 une Exposition universelle avait lieu, où il serait représenté. Il allait ainsi obtenir réparation de l'injure qu'on lui avait faite, en l'excluant des Exposition universelles de 1867 et de 1878. La réparation serait d'autant plus éclatante que, par suite du règlement de la nouvelle exposition, il y figurerait au milieu des maîtres du siècle entier. Les Expositions universelles de 1867 et 1878 ne s'étaient ouvertes qu'à des tableaux peints pendant la période décennale, qui les avait

EXÉCUTION DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN

Première composition, 1867



précédées. Espacées de dix ans en dix ans, elles n'avaient reçu que des œuvres produites dans l'intervalle de l'une à l'autre. Mais celle de 1889 devait, dans la pensée de ses auteurs, servir à commémorer le centenaire de la Révolution. Il fut donc décidé, par une innovation, qu'elle offrirait, à côté d'une exposition décennale comme les autres, une exposition dite centennale, qui s'étendrait aux peintres survenus entre les deux dates de 1789 et de 1889. Manet mort en 1883 était du nombre.

L'exposition centennale était précisément aux mains de M. Antonin Proust directeur, secondé, pour le choix et le placement des tableaux, par M. Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts. Tous les deux, comme admirateurs de Manet, allaient placer ses œuvres en vue, dans le salon principal. C'était un redoutable honneur. Il lui faudrait entrer dans le rang des maîtres du siècle entier et être jugé en parallèle avec eux. Les œuvres exposées étaient au nombre de quatorze, au premier rang : l'*Olympia*, le *Fifre*, le *Bon Bock*, l'*Argenteuil*, le *Portrait de M. Antonin Proust*, *Jeanne*. Ces tableaux soutenaient avantageusement la comparaison avec ceux des plus grands



du siècle. Tout ce public spécial de peintres, de critiques, de connaisseurs, de gens de goût devait maintenant reconnaître, sans réserves, la maîtrise de l'homme qui les avait produits. L'Exposition universelle amenait les étrangers, dont le jugement était encore plus favorable. Les jeunes peintres du dehors faisaient tout spécialement de ses œuvres, l'objet de leur études et de leurs observations. Les connaisseurs, en particulier des États-Unis et de l'Allemagne, s'en déclaraient hautement admirateurs et s'étonnaient qu'en France, dans le pays où elles s'étaient produites, elles eussent pu être si longtemps méconnues. L'Exposition universelle de 1889 venait ainsi compléter le travail favorable, réalisé à l'exposition de l'École des Beaux-Arts. A son issue, il n'y avait presque plus personne, parmi les gens capables de juger réellement, qui se refusât à admettre que Manet était un maître, à placer au premier rang des maîtres du siècle.

A la vente de l'atelier de Manet, en 1884, on avait fait retirer à sa veuve, l'*Olympia* et l'*Argenteuil*. L'intention avait été de réserver des œuvres que, plus tard, on pourrait faire entrer dans les collections publiques. L'*Olympia* à l'Exposition universelle de 1889 avait tellement séduit un collectionneur américain, qu'il avait exprimé sa détermination de l'acquérir. Le peintre Sargent en ayant eu connaissance, jugea fâcheux que l'œuvre pût être perdue pour le public et qu'au lieu de prendre place dans un musée ouvert à tous, elle fût ensevelie au loin dans une collection particulière. Il crut qu'il y aurait moyen de la retenir en France et, pour aviser aux mesures à prendre, il fit part de ses craintes à Claude Monet. Celui-ci pensa tout de suite qu'il fallait faire entrer le tableau dans un musée de l'État, selon la prévision qu'on avait eue, en amenant M[me] Manet à le garder. Il prit donc l'initiative d'une souscription. On réunirait vingt mille francs à donner à M[me] Manet, en échange de l'*Olympia*, qui serait remise au musée du Luxembourg.

L'intention d'offrir l'*Olympia* à l'État fut portée à la con-

naissance du public par les journaux. Alors il apparut que Manet avait fait, dans l'estime générale, assez de progrès pour qu'on admît l'idée de le voir pénétrer dans les musées. Oui! on acceptait qu'une de ses œuvres entrât au Luxembourg, cependant on trouvait à redire au choix de l'*Olympia*. On voulait bien un tableau de lui, mais pas celui-là. On demandait un de ceux qui montraient ses qualités, sans ce qu'on appelait ses défauts, par exemple le *Chanteur espagnol*, du Salon de 1861, récompensé par une mention honorable, ou le *Bon Bock*, accueilli par la faveur publique, au Salon de 1873. Manet présenté sous sa forme jugée sage, eût convenu à tout le monde et si ses amis avaient voulu se plier à la concession demandée, on était prêt à accepter leur offre d'un tableau, à les en louer et à les en remercier.

Mais les amis de Manet n'entendaient faire aucune concession. Ils avaient précisément choisi l'*Olympia* pour l'offrir à l'État, comme étant une des œuvres, où l'originalité de l'artiste se manifestait dans toute sa plénitude. C'était le tableau historique, qui rappelait l'universel mépris, alors que seuls Baudelaire et Zola avaient osé affronter la colère publique, en déclarant leur admiration. Manet, homme de combat n'avait jamais songé à faire de concessions, quand il avait envoyé aux Salons des tableaux jugés sages, c'était par hasard, sans qu'il s'en doutât. Mais l'*Olympia* avait été comme l'enfant préféré de ses créations. Après l'avoir une première fois montrée au Salon de 1865, il l'avait encore produite à son exposition particulière de 1867 et depuis l'avait toujours tenue en vue dans son atelier. Ses amis, désireux de continuer la lutte après lui, jusqu'au triomphe définitif, l'avaient reprise, comme l'occasion de bataille par excellence. Ils l'avaient fait figurer, au premier rang, à l'exposition de l'œuvre entière à l'École des Beaux-Arts en 1884, ils l'avaient comprise parmi les toiles envoyées à l'Exposition universelle de 1889, et maintenant ils la choisissaient, du préférence à toute autre, pour l'offrir à l'État.

Il était donc évident que c'était une revanche éclatante, le triomphe pour Manet, dans ce qu'il avait de plus décidé, que ses amis poursuivaient, par une souscription publique faite en vue d'acheter l'*Olympia*. Mais alors les anciens adversaires, les hommes dévoués à la tradition s'indignèrent de telles prétentions, qu'ils trouvaient excessives. Comment! on voulait, sans rien entendre, les forcer à recevoir le tableau qui les avait le plus révoltés, qui continuait le plus à leur déplaire, dans lequel ils ne voyaient toujours qu'un exemple corrupteur. Puisqu'il en était ainsi, ils s'opposeraient à ce que l'offre qu'on ménageait, fût acceptée. Ce fut donc, parmi les peintres de la tradition, dans les commissions des musées, parmi les fonctionnaires des Beaux-Arts, parmi certains critiques un véritable soulèvement et la détermination de faire repousser par l'État, le tableau qu'on voulait lui offrir. Les amis de Manet n'en persistèrent que davantage dans leur dessein. Alors on vit les deux partis, qui avaient existé pour et contre Manet et qui s'étaient longtemps tenus aux prises, se reformer et reprendre le combat. Chacun mit en œuvre ses moyens d'influence et la presse servit de véhicule à des appels et à des lettres de toute sorte.

La bataille ainsi engagée se poursuivit, mais en se prolongeant, elle amena à se ranger avec les amis de Manet tous ces artistes, hommes de lettres ou connaisseurs qui, partisans de l'originalité en art, se soulevaient contre la prétention des défenseurs de la tradition de tenir les musées fermés, comme ils avaient autrefois essayé de faire pour les Salons, aux œuvres sortant de leurs formules et de leurs règles. La souscription finit ainsi par recueillir l'adhésion d'un tel nombre d'hommes célèbres ou en vue, qu'elle en prit un grand poids. En outre Claude Monet, sachant qu'en 1884 on n'avait obtenu l'usage de l'École des Beaux-Arts pour l'exposition de l'œuvre de Manet, qu'en passant par dessus les subordonnés pour s'adresser personnellement au ministre avec l'appui d'un homme politique, était allé faire l'offre de l'*Olympia*

directement au ministre des Beaux-Arts, M. Fallières, présenté et soutenu par le député Camille Pelletan. Avant que le ministre n'eût pris de détermination, un changement de cabinet, amenait le remplacement de M. Fallières par M. Bourgeois et ce fut celui-ci qui eut à prendre la décision. Mais à ce moment la souscription, par l'adhésion des noms éclatants qu'elle avait recueillis, avait acquis une telle importance, que les opposants dans les commissions des musées et les bureaux des Beaux-Arts fléchissaient. M. Bourgeois, sous l'influence de M. Camille Pelletan, un de ses amis personnels et un de ses soutiens à la Chambre, intervenant alors pour l'acceptation, le tableau fut définitivement reçu par la commission et les directeurs du musée et un arrêté ministériel, en date du 17 novembre 1890, l'acceptait régulièrement, pour être placé au Luxembourg.

Claude Monet avait dû combattre pendant plus d'un an avant de triompher, mais la résistance opposée n'avait servi qu'à mieux mettre en relief son entreprise. Il avait réussi à forcer la porte du musée et Manet y entrait, sous sa forme la plus caractéristique. Voici quels avaient été les souscripteurs : Bracquemont, Philippe Burty, Albert Besnard, Maurice Bouchor, Félix Bouchor, de Bellio, Jean Béraud, Bérend, Marcel Bernstein, Bing, Léon Béclard, Edmond Bazire, Jacques Blanche, Boldini, Blot, Bourdin, Paul Bonnetain, Brandon,

Cazin, Eugène Carrière, Jules Chéret, Emmanuel Chabrier, Clapisson, Gustave Caillebotte, Carriès.

Degas, Desboutins, Dalou, Carolus Duran, Duez, Durand-Ruel, Dauphin, Armand Dayot, Jean Dolent, Théodore Duret.

Fantin-Latour, Auguste Flameng.

Guérard, Mme Guérard-Gonzalès, Paul Gallimard, Gervex, Guillemet, Gustave Geffroy.

J.-K. Huysmans, Maurice Hamel, Harrison, Helleu.

Jeanniot, Frantz-Jourdain, Roger-Jourdain.

Lhermitte, Lerolle, M. et Mme Leclanché, Lautrec, Sutter Laumann, Stéphane Mallarmé, Octave Mirbeau, Roger Marx, Moreau-Nélaton, Alexandre Millerand, Claude Monet, Marius Michel, Louis Mullem, Oppenheim.

Puvis de Chavannes, Antonin Proust, Camille Pelletan, Camille Pissarro, Portier, Georges Petit.

Rodin, Th. Ribot, Renoir, Raffaelli, Ary Renan, Roll, Robin, H. Rouart, Félicien Rops, Antoine de la Rochefoucauld, J. Sargent, Mes de Scey-Montbéliard.

Thorley.

De Vuillefroy, Van Cutsen.

L'*Olympia* entrée depuis quelques années au Luxembourg, s'y trouvait toujours isolée, lorsqu'un événement inattendu vint l'entourer de toute une famille. Le peintre Caillebotte mourait encore jeune, en février 1894, léguant sa collection de tableaux au musée du Luxembourg. Elle se composait exclusivement d'œuvres de Manet, de Degas et des Impressionnistes Renoir, Claude Monet, Pissarro, Cézanne et Sisley. C'était toute cette partie de l'école moderne la plus attaquée, qui venait prendre place dans le musée de l'État. Manet se trouvait principalement représenté dans la collection par le *Balcon*, du Salon de 1869. De telle sorte que, le Luxembourg, après avoir été contraint d'accepter avec l'*Olympia*, celui de ses tableaux qui avait soulevé la plus violente colère, était maintenant

appelé à recevoir avec le *Balcon*, celui qui avait le plus excité les railleries. Il semblait ainsi que le sort réservât à Manet la réparation de placer d'abord, dans les musées de l'État, les deux œuvres lui ayant le plus attiré d'avanies aux Salons.

Le legs Caillebotte consterna le parti de la tradition. Les gens qui s'étaient auparavant échauffés pour faire repousser l'*Olympia*, gémissaient. Ils prophétisaient la corruption du goût public. Ils annonçaient une irrémédiable décadence de l'art. Mais cette fois ils durent s'en tenir aux plaintes. Vaincus dans le combat livré, pour tenir la porte fermée à l'*Olympia*, ils ne se sentaient plus en mesure de reprendre la lutte, avec une chance quelconque de succès. Comment en effet eût-on pu refuser un legs formé d'objets, certes toujours décriés par beaucoup, mais que d'autres aussi prônaient? Qui eût décidé dans la circonstance? Il ne put donc être question de faire repousser la collection en bloc, mais l'hostilité se manifesta par la prétention de ne point l'accepter tout entière. On y ferait un choix restreint.

Le donateur, dont le testament remontait à 1876, à une époque où Manet et les Impressionnistes étaient tellement décriés que leurs œuvres lui paraissaient avoir peu de chances d'être acceptées, au cas de sa mort immédiate, avait eu la précaution de stipuler que les tableaux seraient gardés par ses héritiers, jusqu'au moment où les progrès du goût public pourraient assurer leur acceptation par l'État. Il avait en outre eu le soin d'exiger qu'ils ne fussent envoyés à aucun musée de province, ni emmagasinés dans les greniers, mais fussent tous placés et tenus en vue au musée du Luxembourg. Ce fut sur l'impossibilité matérielle d'exécuter cette clause dans son intégralité et en arguant du manque de place, que les représentants de l'État s'appuyèrent, pour arriver à faire un choix dans l'ensemble.

Ils se déclaraient prêts à prendre la collection tout entière, mais à condition qu'on les laissât libres de n'exposer au Luxembourg que les œuvres ayant leurs préférences et pouvant y

trouver place, alors que les autres seraient envoyées aux palais de Compiègne et de Fontainebleau. Les héritiers de Caillebotte et son exécuteur testamentaire Renoir, craignirent, s'ils laissaient entière liberté à l'État, qu'il ne plaçât que très peu des tableaux au Luxembourg et n'en envoyât le plus grand nombre à Compiègne et Fontainebleau, où ils seraient perdus pour le public et se trouveraient comme relégués, dans ces musées de province, que le testateur avait prétendu écarter. Ils préférèrent donc consentir à ce que l'État fît, avec eux, un choix dans la collection, mais alors en s'imposant l'obligation de tenir tous les tableaux choisis au Luxembourg.

Après de longs pourparlers, où les héritiers et l'exécuteur testamentaire s'efforcèrent de faire prendre à l'État le plus de tableaux qu'ils purent, l'accord se fit. L'État choisit ainsi, pour les mettre au Luxembourg, deux tableaux de Manet sur trois, le *Balcon* et *Angelina*, en laissant la *Partie de Crocket*. Il choisit encore six Renoir sur huit. Renoir était très bien représenté dans la collection par son *Moulin de la Galette* et sa *Balançoire*, qui furent parmi les premiers agréés. On prit encore huit Claude Monet sur seize; six Sisley sur neuf; sept Pisarro sur dix-huit; tous les Degas, de petite dimension, au nombre de sept. Devant les œuvres de Cézanne, qui inspiraient encore à cette époque un effroi général, les répugnances se manifestèrent très fortes. Enfin la Commission des Musées se laissa aller à prendre, sur quatre tableaux, les deux moindres, en abandonnant les plus caractéristiques, des *Baigneurs*, de vrais géants, et un *Vase de fleurs*, plein de grandeur.

L'art de Manet et des Impressionnistes introduit au musée de

LA GUERRE CIVILE

Réduction de la lithographie


Manet
1871

l'État, allait aussi prendre sa place aux ventes publiques. Aucune vente importante n'était venue s'ajouter à celle de l'atelier en 1884, lorsque, dix ans après, les circonstances m'obligèrent à me défaire de la collection que j'avais formée d'œuvres de Manet, de Degas et des Impressionnistes. Cinq tableaux de Manet allaient entre autres être soumis aux enchères. La vente qui eut lieu le 19 mars 1894, à la galerie Petit, rue de Sèze, attira cette fois le public spécial d'habitués, critiques, collectionneurs, marchands, qui suivent les grandes ventes. On ne vit point cette invasion extraordinaire du peuple de la rue, survenue en 1884 à l'Hôtel Drouot. Personne ne pensait plus, à ce moment, qu'une vente des œuvres de Manet fût une occasion de venir se moquer et s'ébahir. Les prix atteints montraient une grande avance sur ceux de 1884. *Chez le Père Lathuille*, du Salon de 1880, était adjugé 8.000 francs; le *Repos*, du Salon de 1873, 11.000 francs; le *Torero saluant*, 10.500 francs; le *Port de Bordeaux*, 6.300 francs; la *Jeune femme au chapeau noir*, 5.100 francs. Les tableaux de Degas et des Impressionnistes réalisaient des prix proportionnellement élevés. On voyait apparaître, pour la première fois aux enchères, des œuvres de Cézanne, celui des peintres Impressionnistes, qui avait conservé le dernier, la réputation de n'être qu'un barbare, foulant aux pieds toutes les règles. Et ses œuvres trouvaient des acheteurs, qui se les disputaient devant le public surpris, mais ne pensant nullement à manifester de désapprobation.

Les tableaux vendus s'en allaient prendre place dans les grandes collections de l'Europe et de l'Amérique ou dans les musées publics. La *Conversation* de Degas devait en effet bientôt entrer à la National-Galerie de Berlin, et la *Jeune femme au bal*, de Mlle Berthe Morizot, était acquise, à la vente même, par le musée du Luxembourg. Cet achat devait compléter la collection d'œuvres de Manet et des Impressionnistes, que le don de l'*Olympia* et le legs Caillebotte avaient fait entrer au Luxembourg. Le legs

Caillebotte comprenait des exemples de tous les Impressionnistes, sauf de la seule Mlle Morizot. Lorsque ma vente survint, Stéphane Mallarmé, qui avait pour Mlle Morizot — Mme Eugène Manet — une vive amitié, et qui éprouvait pour son talent une grande admiration, se mit en rapports avec M. Roujon, le directeur des Beaux-Arts. Il lui représenta que la *Jeune femme au bal* de ma collection, offrait un excellent exemple de son auteur, et que le musée comblerait avec elle une lacune regrettable. M. Roujon connaissant le goût sûr et fin de Mallarmé, se laissa facilement convaincre, et d'accord avec M. Bénédite, le conservateur du musée du Luxembourg, décida l'acquisition de l'œuvre qui lui était signalée.

A partir de 1889, on avait donc vu se succéder une série d'événements, d'où Manet avait tiré une consécration qu'on pouvait dire définitive. L'exposition universelle de 1889, le mettant en parallèle avec les maîtres du siècle entier, avait universellement amené à reconnaître qu'il allait de pair avec eux. La souscription de l'*Olympia* et le legs Caillebotte l'avaient fait entrer au musée du Luxembourg, où tout le monde, sauf à discuter sur les œuvres à choisir, avait concédé qu'il avait sa place marquée. Et, comme complément, la vente de mars 1894 avait montré les collectionneurs venant acquérir ses œuvres à hauts prix, ainsi que celles des Impressionnistes. C'était la fin de la terrible lutte engagée en 1859, alors que Manet avait envoyé le *Buveur d'absinthe* à un premier Salon. Il était mort avant d'avoir pu assister au succès définitif, mais ses amis, poursuivant le combat, l'avaient enfin obtenu. Il avait ainsi fallu lutter pendant trente-cinq ans, pour triompher d'une des plus formidables oppositions que l'esprit de routine ait jamais élevée contre l'originalité et l'invention. Après les derniers succès, il ne devait plus y avoir, pour les amis de Manet, de véritable combat à livrer Le calme s'était donc fait et on ne s'attendait plus à des incidents particuliers, lorsqu'il s'en produisit un, au loin.

La *National-galerie* à Berlin est un édifice récent inauguré

en 1876. Il a été construit pour recevoir les œuvres des peintres allemands modernes, cependant les admissions se sont étendues aux étrangers, et des peintres de toute nationalité ont fini par y être représentés. Le directeur actuel, M. de Tschudi, a été un des premiers, en Allemagne, à juger à leur valeur Manet et les Impressionnistes et, en homme convaincu, il voulut les faire figurer eux aussi dans sa galerie (1). Il se rendit d'ailleurs compte que ce serait une chose trop risquée, que de prétendre acheter de leurs œuvres, avec les fonds mis à sa disposition par l'État, mais il sut gagner des personnes riches et et en obtint, en don, des sommes avec lesquelles il acquit, *Dans la serre* du Salon de 1879 de Manet, la *Conversation* de Degas, deux *Vues de Vétheuil* de Claude Monet et des paysages de Pissarro, de Cézanne et de Sisley.

M. de Tschudi possesseur de cet ensemble, le groupa dans une des salles, à la partie principale de la galerie, au premier étage. Cette entrée de Manet, de Degas et des Impressionnistes dans un musée national fit grand bruit à Berlin. Elle donna lieu aux commentaires divers de la presse et des connaisseurs. L'empereur Guillaume II voulut se rendre compte personnellement de quoi il s'agissait et venu, sans l'apprentissage nécessaire devant des artistes originaux et nouveaux pour lui, il ne put apprécier leur art. Le mérite des œuvres lui échappant, il jugea qu'elles n'avaient point de raison d'être. Il ordonna donc leur enlèvement et il les fit remplacer par d'autres. Peut-être que dans des circonstances différentes, il les eût tout à fait expulsées, mais eu égard à la manière dont elles étaient entrées à la galerie, il borna son action à les faire sortir de la place choisie, où on les avait mises au premier étage, pour les tenir en un lieu moins apparent, au second.

(1) M. de Tschudi a écrit une étude sur Manet. Bruno Cassirer éditeur. Berlin. 1902, in-8 illustré.



XIV

EN 1900

Sous la coupole de la *National gallery* à Londres, consacrée aux maîtres anciens, se lit l'inscription suivante : « *The works of those who have stood the test of ages, have a claim to that respect and veneration, to which no modern can pretend.* » C'est là une belle sentence, parfaitement appropriée, qui serait à sa place dans tous les grands musées. En disant que les artistes qui ont supporté l'épreuve des siècles, ont droit à un respect et à une vénération auxquels les modernes ne sauraient prétendre, elle indique que c'est le temps qui est le grand arbitre et qui prononce en dernier ressort. Il n'y a pas de jugement sûr et de classement définitif à se promettre, en dehors de l'action du temps et quelquefois d'un long temps. Les contemporains sont presque toujours incapables

d'établir la vraie valeur des artistes et des écrivains, qu'ils ont sous les yeux.

Il s'opère tous les vingt ou trente ans, alors qu'une génération cède la place à un autre, un travail, qui fait tomber dans l'oubli la plupart des hommes, prônés de leur vivant et jugés immortels. Quelques-uns surnagent seuls dans le naufrage de tous les autres. Et ce ne sont pas toujours ceux qu'admiraient le plus les contemporains, qui acquièrent la survie. Les hommes d'abord méconnus ou le plus combattus, sont souvent mis à un haut rang par la postérité. Le travail qui abaisse le plus grand nombre et élève quelques-uns, s'opère naturellement. Il ne dépend pas de l'action réfléchie des nouvelles générations. Ce n'est pas par un choix délibéré qu'elles gardent seulement, pour se les approprier, certains hommes. La décision faisant les condamnés et les élus, vient du temps. Mais alors pour lui ce sont, en dehors des considérations passagères, la valeur réelle et le mérite intrinsèque, qui créent les titres. Il conserve seuls les hommes doués de ces qualités puissantes capables de toucher à jamais. Les contemporains pouvaient ne pas les voir ou les dédaigner, préférant admirer ces dons superficiels qui correspondaient à leur goût du moment, mais aussitôt que la génération éphémère a disparu, que le temps est survenu, ce sont véritablement alors les qualités profondes et intrinsèques, qui se dégagent, pour dominer et faire mettre à leur vraie place définitive, ceux qui les possèdent.

En 1900, l'Exposition universelle, avec ses sections décennales et centennales des Beaux-Arts, a permis de se rendre compte du travail accompli par le temps, dans le domaine de la peinture, pour élever ou abaisser les morts du dernier demi-siècle. Manet a été reconnu comme ayant grandi dans l'opinion et comme s'étant élevé, depuis l'exposition précédente de 1889. M. Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts, à qui avait été remis le choix des tableaux à exposer, n'avait nullement pris, pour les montrer, ces toiles,

PORTRAIT DE M. PERTUISET, LE CHASSEUR DE LIONS

Salon de 1881



jugées sages, ayant pu soulever le moins d'opposition. Il avait tenu, au contraire, à présenter Manet sous sa forme la plus personnelle. Il avait donc mis au centre du panneau qui lui était consacré, le *Déjeuner sur l'herbe*, du Salon des refusés, en 1863, et l'avait flanqué d'un côté, de l'*Artiste*, refusé au Salon de 1876, et de l'autre, du *Portrait d'Eva Gonzalès* et du *Bar aux Folies-Bergère*. Le tableau le plus en vue était donc celui-là même qui, le premier, avait attiré à son auteur l'animadversion générale, mais maintenant il n'inspirait plus de répulsion, on se plaisait au contraire, à en reconnaître la puissance et l'originalité. Trente-sept ans s'étaient écoulés depuis que le tableau vu pour la première fois avait semblé monstrueux, dix-sept ans s'étaient écoulés depuis que son auteur était mort et le temps, opérant son travail, laissait maintenant découvrir dans l'œuvre, les qualités profondes, qui assurent accès auprès de la postérité. Manet à l'épreuve de 1900, a donc définitivement pris place parmi ce petit nombre d'artistes, que le temps respecte, pour lesquels il travaille et qu'il élève.

En cherchant aujourd'hui à dégager ses qualités dominantes, on en trouve surtout deux, d'abord la valeur de la peinture en soi, les mérites de palette, qui font que la matière est chez lui supérieure, puis le fait d'avoir rendu avec originalité le monde vivant autour de lui. On comprend que ces avantages soient de nature à assurer la durée, mais on s'explique aussi qu'ils ne puissent attirer tout d'abord les louanges, car l'histoire est là pour le prouver, ce sont aussi ceux qui touchent le moins communément les contemporains et demandent le plus long temps pour exercer la séduction. Ce que nous appelons la valeur de la peinture en soi, les mérites de palette, correspondent à l'originalité du style chez les écrivains. Or si les contemporains peuvent déjà errer en marquant les rangs entre les hommes de plume et si souvent ils mettent sur le même pied, des auteurs de grand style et d'autres qui n'en ont pas, à plus forte raison peuvent-ils se

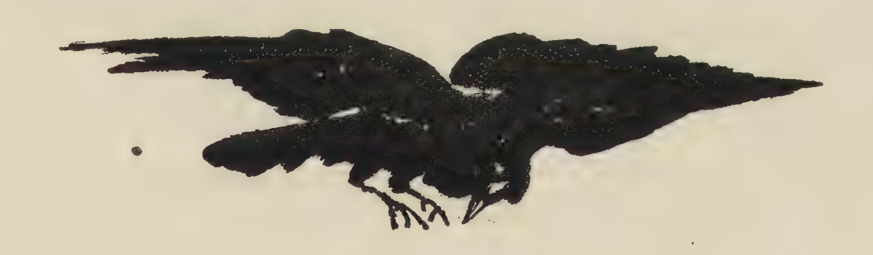
tromper dans leurs jugements sur les peintres en voie de production, car l'art de la peinture est peut-être de tous, celui où il est d'abord le plus difficile de voir juste.

Si le mérite de la peinture en soi, les qualités de palette demandent déjà par elles-mêmes du temps pour se faire reconnaître, il semble que quand elles se rencontrent, chez un artiste, comme elles se sont rencontrées chez Manet, avec la particularité de peindre la vie autour de soi, alors qu'elle forment la combinaison de toutes peut-être la plus grande, elles forment aussi celle de toutes la plus longue à être appréciée. On n'a qu'à voir quel a été le sort de Vélasquez, de Frans Hals et des Vénitiens, qui ont également, chacun à leur manière, peint la vie et les hommes de leur temps. Ils dominent aujourd'hui, mais depuis peu seulement. En Espagne ce n'est pas Vélasquez, c'est Murillo qui était mis au premier rang. Au dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième on payait très chers les Van der Werff, que l'on faisait entrer dans les collections, alors qu'on écartait les Frans Hals, qu'on eût eu à vil prix. Et on peut encore se souvenir d'avoir vu Guido Reni tenir les meilleures places dans les musées, au détriment du Tintoret. Quand on constate que cette rencontre des qualités de palette et de l'application à peindre la vie, a pu exister chez les plus grands, en les tenant cependant très longtemps méconnus, on voit qu'elle a tout simplement amené Manet à subir le sort de ses devanciers et que la même erreur de jugement qui avait régné ailleurs, est aussi venue régner en France. En observant combien lent a été le mouvement, qui a fini par mettre les grands artistes à leur juste place, on doit penser que le travail du temps en faveur de Manet n'est pas terminé, et que l'avenir lui réserve un surcroît d'estime.

Mais dès maintenant, au point d'appréciation où il est parvenu, on peut préciser ce qu'il a personnellement apporté et ce qu'il a, par son exemple, fait naître autour de lui. A un moment où une tradition vieillie tenait l'art dans la routine, il est venu

marquer le retour à la fécondité, par l'étude de la vie. Doué d'une originalité et d'un éclat de vision naturels, il a sorti la peinture des ombres conventionnelles où on la plongeait, pour la ramener à ces tons clairs, qui ont été le propre des grandes écoles à leurs moments heureux. L'œuvre qu'il a personnellement produite est puissante et variée. Il a en outre ouvert la voie à des artistes féconds et originaux. De telle sorte que l'initiateur et le groupe venu de son exemple, Manet et les Impressionnistes, ne peuvent être séparés et forment un ensemble très caractéristique venant compléter l'École française au XIX[e] siècle.

Le temps qui classe définitivement les œuvres est éclectique, Il donne la consécréation aux écoles diverses. Il met souvent sur le même pied réconcilliés, les hommes qui, de leur vivant, s'étaient anathémisés et avaient prétendu représenter des systèmes exclusifs. Ce qui compte à ses yeux ce sont la vie, l'originalité, l'invention, mais alors les œuvres possédant ces mérites, de quelque manière que ce soit, sont également reconnues par lui. Il ne bannit point ceux qu'il a une fois admis, pour leur en substituer d'autres. Son impartialité s'étend à toutes les révolutions de l'esthétique, et sans toucher aux maîtres, qu'au cours des trois derniers siècles il a consacrés, il tiendra Manet et les Impressionnistes au premier rang, après eux, comme ayant su ajouter de nouvelles formes à celles qui ont fait, en succession, l'éclat et la grandeur de la peinture française.



Catalogue
des
Peintures et Pastels d'Édouard Manet

PEINTURES

Œuvres de premier début.

1 — TÊTE de CHRIST.

L. 36 c., H. 45 c.

Vue de face. Les cheveux tombant de chaque côté encadrent la tête, qui est entourée d'une auréole. Draperie rouge. Un roseau sur l'épaule gauche. Panneau parqueté. A droite, en bas : Manet, 1856.

M. l'Abbé Hurel, Paris.

2. — FEMME COUCHÉE SUR UN LIT (Étude).

L. 72 c., H. 61 c.

Elle est appuyée sur un gros oreiller blanc, le haut du corps nu, le bas recouvert d'une draperie blanche. Le bras droit recourbé, la main vers le cou, le bras gauche étendu le long du corps, la main posée sur la draperie. Fond de paysage conventionnel.

Ce morceau a dû être peint quand Manet fréquentait encore l'atelier de Couture.

M. Théodore Duret, Paris.

3. — PETIT PAYSAGE.

L. 40 c., H. 25 c.

Un gros arbre à droite, dont les branches s'étendent sur la gauche et couvrent presque tout le haut du tableau; au pied, deux femmes l'une debout l'autre assise. A gauche un bouquet d'arbres. Au fond la mer avec quelques barques. Signé à droite.

Ce tableau qui a dû être peint vers 1857 rappelle la manière qui, dans la peinture de paysage, prévalait alors parmi les *avancés* et que pratiquait surtout Corot.

M. Antonin Proust, Paris.

4. — TÊTE D'ÉTUDE. — Exposition 1867 N° 46.

L. 46 c., H. 55 c.

La tête de profil tournée vers la gauche est celle d'un homme âgé, cheveux et barbe incultes. Le col de la chemise blanche se voit ouvert.

Madame Siredey, Paris.

5. — COPIE de la *Barque du Dante et Virgile* de Delacroix, faite au Luxembourg.

L. 41 1/2 c., H. 33 c.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

6. — COPIE des *Petits Cavaliers* ou *Réunion d'Artistes* de Velasquez, faite au Louvre. — Exposition 1867.

L. 76 c., H. 46 c.

M. Faure, Paris.

7. — COPIE de la *Vierge au lapin blanc* du Titien, faite au Louvre. — Exposition 1867, Exposition 1884 N° 2.

L. 81 c., H. 68 c.

M. Faure, Paris.

8. — COPIE du *Portraît du Tintoret* par lui-même, faite au Louvre. — Exposition 1867, Exposition 1884 N° 3.

9. — COPIE d'une *Tête de jeune homme* de Filippo Lippi, faite à Florence. – Exposition 1884 N° 1.

M. Faure, Paris.

Il subsiste très peu d'œuvres du premier début de Manet. Ce qui en reste ne forme qu'une partie de ce qu'il a dû alors produire. Il a lui-même détruit, à l'occasion des déménagements successifs accompagnant ses changements d'atelier, un grand nombre de ses études ou essais des premiers temps.

1858-1859-1860

10. — L'ENFANT A LA TOQUE ROUGE.

L. 37 c., H. 47 c.

Vu de face. Tête et buste. Toque rouge penchée sur le côté gauche de la tête. Léger col de chemise blanc. Vêtement gris-noir avec quelques boutons en haut. Signé à droite E. M. légèrement.

M. Pétel, Paris.

Ce tableau et le suivant ont en commun la même tête d'enfant, coiffée de la même toque rouge.

11. — L'ENFANT AUX CERISES. — Exposition 1884 N° 4.

L. 55 c., H. 65.

Un jeune garçon, mi-corps, vu de face, coiffé d'une toque rouge tient des cerises entre ses mains

Reproduit en tête du livre, sur la couverture.

M. Leclanché, Paris.

12. — LE BUVEUR D'ABSINTHE. — Refusé au Salon de de 1859. — Exposition 1867 N° 29, Exposition 1884 N° 5.

L. 99 c., H. 1 m. 30 c.

M. Faure, Paris.

13. — PORTRAIT DE L'ABBÉ HUREL.

L. 37 c., H. 47.

Ce portrait était primitivement de L. 64 c. H. 92 c., mais il a été coupé et réduit aux dimensions actuelles.

Tête de jeune homme vue des trois quarts. Le costume est la soutane noire avec un mince col blanc, grandeur à peu près naturelle.

Cette tête laisse voir la réminiscence d'une tête de Filippo Lippi, dont Manet avait précédemment fait une copie à Florence.

M. l'abbé Hurel, Paris.

14. — LA FEMME AUX CHIENS.

L. 65 c., H. 92 c.

Une femme debout, la tête enveloppée d'un mouchoir tient deux chiens de la main droite; dans le fond, à gauche, on aperçoit une petite voiture d'enfant.

Ce tableau a fait partie de la vente Manet, quoi que n'ayant pas été régulièrement inscrit dans le catalogue.

M. Camentron, Paris.

15. — LA FEMME A LA CRUCHE ou LA VERSEUSE.

L. 45 c., H. 55 c.

Elle est tournée vers la droite, tête nue, cheveux blonds ; vêtue d'un vêtement blanc, échancré sur la poitrine. Elle tient de la main droite un bassin, dans lequel elle verse l'eau d'une petite cruche ou vase, tenu de la main gauche. A gauche fond de cloison vert, à droite échappée par une fenêtre sur la campagne et le ciel.

M. Laurent-Cély, Asnières.

16. — LA MUSIQUE AUX TUILERIES. — Exposition 1867 N° 24, Exposition 1884 N° 9.

L. 1 m. 19 c., H. 76 c.

Une foule élégante sous des arbres. Des dames assises, au milieu desquelles des messieurs se tiennent debout.

M. Durand-Ruel, Paris.

17 — Il existe une étude faite dans le jardin des Tuileries, vers le même temps que le tableau de la *Musique aux Tuileries* et représentant des enfants sous les arbres.

L. 46 c., H. 38 c.

M. Durand-Ruel, Paris.

18. — PORTRAIT DE RUBINI. — Vente Manet. N° 37.

L. 50 1/2 c., H. 61 1/2 c..

Il est vu de face avec moustaches, une raie sur le côté gauche de la tête sépare les cheveux. Col droit, cravate remplissant l'ouverture du gilet Vêtement noir. Tête et buste.

M. Auguste Pellerin, Paris.

19. — ANGÉLINA. — Cataloguée une *Dame à sa fenêtre*, à l'Exposition de 1867 N° 39. — Legs Caillebotte.

Musée du Luxembourg, Paris.

20. — JEUNE DAME en 1860. — Catalogué *Portrait de Mme B...* à l'Exposition de 1867 N° 20. Vente Manet N° 45.

L. 98 c., H. 1 m. 30 c.

Elle est de grandeur naturelle debout, vue de face, coiffée d'une toque ou chapeau noir. Vêtue d'une sorte de mante ou pardessus noir. Le bras droit et la main gantée tombant, le long du corps, sur le pardessus ; le bras gauche est replié sur la ceinture, la main tenant un gant. La figure se détache sur un fond d'arbres avec une échappée sur le ciel, à droite.

M. Jacques Blanche, Paris.

21. — LE GAMIN ou ENFANT AU CHIEN. — Exposition 1867 N° 23. Exposition 1884 N° 7.

L. 72 c., H. 92 c.

Un gamin nu-tête, vu presque de face tient, du bras droit replié, une corbeille, dans laquelle il prend quelque chose pour donner à un chien, dont la tête se voit à droite, en bas du tableau. Fond de ciel.

M. Rosenberg, Paris.

22. — PORTRAITS de M. et Mme M... (Manet). — Salon de 1861.

Madame Ernest Rouart, Paris.

23. — LE CHANTEUR ESPAGNOL. — Salon de 1861. — Exposition universelle de 1889.

M. Faure, Paris.



PORTRAIT DE VICTORINE MEUREND.

1861-1862

24. — LA NYMPHE SURPRISE. — Exposition 1867 N° 30. Exposition 1884 N° 18. Vente Manet N° 14.

L, 1 m. 14 c., H. 1 m. 46 c.

Elle est assise nue, tournée vers la gauche, sur une draperie rouge orientale, avec raies vertes et jaunes. Les cheveux dénoués pendent dans le dos. Une draperie blanche s'enroule autour de la jambe. Fond de paysage vert.

M. Manzi, Paris.

25. — Il existe une esquisse de cette nymphe, L. 46 c., H. 36, qui a aussi fait partie de la vente Manet N° 18.

MM. Bernheim jeune, Paris.

26. — LES ÉTUDIANTS DE SALAMANQUE. — Exposition 1867 N° 44.

L. 92 c., H. 73.

Deux étudiants, au milieu de la toile, en costume traditionnel, vêtus de noir, avec rabat blanc et ceinture de cuir, l'un debout coiffé d'un chapeau, l'autre nu-tête à genoux, les deux mains appuyées sur le sol, au milieu d'un paysage avec de grands arbres.

M. Manzi, Paris.

27. — SCÈNE D'ATELIER ESPAGNOL. — (Atelier de Velasquez. Fantaisie). Vente Manet N° 46.

L. 37 c. 1/2., H. 45 c. 1/2.

Vélasquez assis devant une toile, la palette à la main. Tout près de lui un cavalier debout, vu de dos, une canne dans sa main. A droite un autre cavalier debout, appuyé des deux mains sur une canne. Les deux cavaliers ont des collerettes blanches et ils sont la reproduction de deux des figures qui se trouvent dans la *Réunion d'Artistes* de Velasquez, au Musée du Louvre.

M. Jacques Blanche, Paris.

28. — PETITS CAVALIERS ESPAGNOLS (Fantaisie).

L. 25 c., H. 45 c.

A gauche deux cavaliers nu-tête, debout. L'un en gris noir, l'autre en rouge avec colerette blanche. A droite, au second plan, un cavalier en rose, vu des trois quarts de dos. Devant, un petit garçon portant un plateau. Fond d'appartement avec porte ouverte.

M. Chéramy, Paris.

Ce petit tableau dont les personnages sont peints en réminiscence des petits cavaliers de la *Réunion d'artistes* de Velasquez, a dû être être exécuté en même temps que le précédent.

29. — LE BALLET ESPAGNOL. — Exposition 1867 N° 28, Exposition 1884 N° 12.

L. 91 c., H. 62 c.

A droite un danseur et une danseuse dansent, en s'accompagnant des castagnettes. A gauche un danseur debout et une danseuse assise sur un banc, se reposent. Sur le parquet un bouquet de fleurs, entouré de papier blanc. Signé et daté : Ed. Manet 62.

M. Durand-Ruel, Paris.

Le danseur debout, qui figure à la droite du tableau, s'appelait Camprubi. Manet l'a représenté à part dans une eau-forte et dans un dessin au pinceau, rehaussé de couleur.

30. — PORTRAIT DE VICTORINE MEUREND.

La tête et les épaules. Elle est de face un peu tournée vers la gauche. L'oreille droite, avec une boucle d'oreille, est seule visible, cheveux blonds-roux divisés par une raie, au milieu du front. Ruban bleu, noué au sommet de la tête. Vêtement blanc sur le haut des épaules, avec quelques filets noirs. Signé en haut à droite.

M. Burrell, Glasgow.

Victorine Meurend était une jeune fille que Manet avait rencontrée par hasard au milieu de la foule, dans une salle, au

Palais de Justice. Il avait été frappé de son aspect original et de sa manière d'être tranchée. Elle avait les cheveux blonds-roux, une peau très blanche et une expression de physionomie tout à fait particulière. L'ayant fait venir à son atelier, il avait d'abord peint d'elle cette tête. Puis il l'avait utilisée comme modèle dans deux œuvres: la *Chanteuse des rues* et *Mlle V... en costume d'espada*. A partir de ce moment elle était devenue son modèle préféré et tous ceux qui, entre les années 1862 et 1875, ont connu Manet et fréquenté son atelier, ont connu Victorine. Elle lui a ainsi servi pour la femme du *Déjeuner sur l'herbe*, pour l'*Olympia*, la *Jeune femme en 1866*, la *Joueuse de guitare*, la *Femme en bleu du chemin de fer*.

Après l'avoir employée si longtemps, Manet lui avait manifesté l'intention de la mettre dans son testament, mais quand la mort est venu le surprendre, il se trouvait gêné, dans une position de fortune à ne pouvoir faire de largesses à personne. Victorine, l'âge où elle pouvait gagner sa vie comme modèle étant passé, a su, en femme intelligente, devenir musicienne, maître de violon et même peintre, mais sans parvenir à se tirer d'une situation basse, précaire.

31. — LA CHANTEUSE DES RUES. — Exposition 1867 N° 19, Exposition 1884 N° 10.

L. 1 m. 18 c., H. 1 m. 74 c.

Debout, en pied, de grandeur naturelle, vêtue d'une robe grise, elle tient sa guitare sous le bras et mange des cerises.

M. Montgomery-Sears, Boston.

32. — JEUNE HOMME EN COSTUME DE MAJO. — Exposition 1867, Exposition 1884 N° 11.

L. 1 m. 30 c., H. 1 m. 96 c.

Il est debout appuyé d'un bras sur un long bâton, et sur le bras un long châle espagnol, à fond rouge, déployé.

C'est le frère du peintre Eugène, qui a servi de modèle.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

33. — LA PÊCHE.

L. 1 m. 22 c., H. 77 c.

Dans le ciel à gauche, un arc-en-ciel. Rivière au milieu d'un paysage boisé. Sur la rivière un bateau avec trois occupants, dont l'un pêche à l'aide d'un filet.

A droite Manet et sa femme avec un chien levrier, vêtus de costumes à la Rubens.

M. Durand-Ruel, Paris.

34. — Il existe une étude d'un sujet analogue : *La Pêche.*

L. 56 c., H. 46 c., où l'on voit un pêcheur en manche de chemise, dans un bateau tenant un filet. Le fond est formé par la rive boisée de la rivière.

35. — FEMME ÉTENDUE SUR UN CANAPÉ, dite la Maîtresse de Baudelaire.

L. 1 m. 13 c., H. 90 c.

La tête se présente de face, les cheveux pendent de chaque côté. La femme très brune, est vêtue d'une robe à rayures légèrement échancrée au cou. Le jupon d'une largeur exagérée et bouffant, est soutenu par une crinoline, selon la mode du temps. Un pied et le bas de la jambe se projettent hors du jupon. La main droite est posée sur le dossier du canapé. Au fond un rideau de mousseline devant un vitrage.

La femme, qui devait être une créole, avait été amenée dans l'atelier de Manet par Baudelaire et elle passait pour être sa maîtresse.

MM. Cassirer, Berlin.

36. — LOLA DE VALENCE. — Exposition 1867 N° 17, Exposition 1884 N° 14.

L. 93 c., H. 1 m. 5 c.

Originairement la figure se détachait sur un fond neutre. Les portants de théâtre ont été ajoutés ensuite.

M. le comte de Camondo, Paris.

37. — Mlle V... EN COSTUME D'ESPADA. — Exposition 1867, N° 12, Exposition 1884 N° 15.

L. 1 m. 29 c. H. 1 m. 66 c.

Elle est debout, de grandeur naturelle s'avançant dans la corrida, les deux bras relevés, d'une main un drapeau de couleur, de l'autre une épée.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

38. — HUITRES (Nature morte). — Exposition 1884 N° 18. — Vente Manet N° 90.

L. 46 c. 1/2, H. 38 c. 1/2.

Six huîtres ouvertes dans un plat, à gauche. Deux huîtres ouvertes avec les deux moitiés d'un citron coupé et un poivrier de faïence, à droite. Une fourchette, au milieu, par devant.

M. Paul Gallimard, Paris.

39. — GUITARE ET CHAPEAU, DESSUS DE PORTE. — — Exposition 1884 N° 17. — Vente Manet N° 93.

L. 1 m 22 c., H. 77 c. 1/2.

Par dessus une sorte de panier et un linge blanc, une guitare est posée, le manche tourné vers la droite et par dessus la guitare, un chapeau rond à larges bords.

40. — LE VIEUX MUSICIEN. — Exposition 1867 N° 10, Exposition 1884 N° 16.

L. 2 m. 51 c., H., 1 m. 90 c.

M. Durand-Ruel, Paris.

41. — L'ENFANT A L'ÉPÉE. — Exposition 1867 N° 4.

Metropolitan museum, New-York.

42. — Il existe une petite reproduction de l'enfant à l'épée par Manet.

L. 31 c., H. 42 c.

M. Gérard, Paris.

1863-1864-1865

43. — LE DÉJEUNER SUR L'HERBE. — Salon des refusés 1863. — Exposition universelle de 1900.

L. 2 m. 70 c., H. 2 m. 14 c.

M. Moreau-Nélaton, Paris.

44. — L'OLYMPIA. — Salon de 1865. — Exposition universelle de 1889.

Musée du Luxembourg, Paris.

45. — LA NÉGRESSE.

L. 49 c., H. 59 c.

Une négresse vue de face, à mi-corps la tête entourée d'un foulard multicolore, un collier au cou, décolletée, chemise blanche.

MM. Bernheim jeune, Paris.

46. — JEUNE FEMME COUCHÉE, en costume espagnol.

L. 1 m. 5 c., H. 95 c.

Elle est couchée sur un sopha ou canapé couleur grenat, le bras droit relevé et la main placée sur la tête.

A droite, sur le plancher, un petit chat gris joue avec une orange.

Ce tableau avait été donné par Manet à Nadar, et il porte l'inscription : A mon ami Nadar.

M. Eduard Arnhold, Berlin.

47. — LA POSADA. — Exposition 1884 N° 21.

L. 89 c., H. 52 c.

Des torreros assemblés, en partie revêtus de manteaux. Au milieu le groupe principal formé d'hommes debout. A gauche l'un d'eux est assis sur un banc. A droite un autre est assis sur une table.

M. A. Pope, Farmington, États-Unis.

48. — PORTRAIT DE ZACHARIE ASTRUC. — Exposition 1867 N° 34.

L. 1 m. 15 c., H. 90.

Il est vu de face, assis dans un fauteuil, coupé à mi-corps, la main gauche sur la poitrine enfoncée dans le gilet, la droite pendante, appuyée sur le bras du fauteuil.

A gauche de la toile un fond d'appartement, où se voient une femme debout et de dos et un fauteuil à bascule.

M. Durand-Ruel, Paris.

49. — POIRES (Nature morte). — Exposition 1884 N° 22.

Deux grosses poires. L'une à gauche debout la queue tournée vers le haut. L'autre renversée la queue tournée vers la droite de la toile.

50. — CHAMP DE COURSES.

L. 31 c., H. 41 c.

Deux dames debout contre les cordes et poteaux du champ de courses. L'une à gauche vêtue d'une robe à crinoline et d'un pardesssus gris, une ombrelle verte ouverte à la main, l'autre à droite vêtue d'une robe jaune, avec ruban bleu au chapeau. Signé : Manet 1863 à droite.

M. Paul Gallimard, Paris.

51. — L'HOMME MORT. — Exposition 1867 N° 5, Exposition 1884 N° 24.

L. 1 m. 53 c., H. 75 c.

Il est de grandeur naturelle étendu mort, vêtu d'un costume de torrero, vu en racourci, la tête en avant.

Ce tableau est le fragment principal du tableau exposé au Salon de 1864, sous le titre *Épisode d'un combat de taureaux*, qui a été coupé et divisé en deux.

M. Widener, Philadelphie.

52. — Le second fragment du *Combat de taureaux*.

L. 1 m. 8 c. H. 48 c.

Représente trois torreros contre la balustrade de la corrida, avec un taureau noir par devant, coupé à moitié dans sa longueur. Deux des torreros ont aussi, en partie, les jambes coupées par le bas.

M. le baron Vitta, Paris.

53. — LE BUVEUR D'EAU. — Exposition 1884 N° 27.

L. 48 c. H. 57 c.

Un jeune garçon en manches de chemise vu de profil, tourné vers la gauche tient, de ses bras levés, un vase rempli d'eau et la tête renversée la bouche grande ouverte, reçoit, pour le boire, un filet d'eau sortant du vase par un goulot.

M. Durand-Ruel, Paris.

Ce tableau est un fragment pris au grand tableau les *Gitanos*, Exposition 1867 N° 9, que Manet a coupé et dont il a détaché, pour les conserver, ce petit personnage et deux figures — 54-55 — cataloguées à sa vente : *Bohémien* N° 52, L. 73 c., H. 92 c. 1/2; *Bohémienne* N° 53, L., 73 c , H. 92 c.

56 — LE CHRIST MORT ET LES ANGES. — Salon de 1864.

M. Durand-Ruel, Paris.

57. — JÉSUS INSULTÉ PAR LES SOLDATS. — Salon de 1865.

M. Durand-Ruel, Paris.

58. — Il existe une étude ou premier projet de la tête du *Jésus insulté*. L. 30 c., H. 40 c.

La tête est penchée et tournée vers la gauche, entourée d'une couronne d'épines.

M. le marquis de Narbonne, Paris.

Indépendamment des deux tableaux exposés aux Salons de 1864 et 1865 ayant pour motif des épisodes empruntés à la vie du Christ, Manet en avait projeté un troisième : le *Christ et Madeleine*. qui n'a pas été exécuté. Il ne demeure de ce projet qu'un



LE CHRIST.

arrangement préliminaire de l'ensemble — 59 — une ébauche. L. 32 c., H. 39 c. qui appartient à l'abbé Hurel, et une étude, plus poussée — 60 — représentant le Christ, tête et buste, de grandeur naturelle. Oval L. 50 c. environ, H. 63 c.

La tête est vue de face, avec de grands cheveux tombant des deux côtés sur les épaules, la main droite est ouverte tendue en avant, dans l'acte d'appuyer la parole ou la prédication, la gauche tenant un long bâton, placé sur l'épaule.

M. le marquis de Narbonne, Paris.

61. — LE FUMEUR. — Exposition 1867 N° 49, Exposition 1884 N° 26. Vente Pertuiset, juin 1888, catalogué la *Bonne pipe*.

L. 80 c., H. 1 m.

Il est de grandeur naturelle, à mi-corps coiffé d'une sorte de casquette ou bonnet de loutre, fumant sa pipe, qu'il tient du bras droit, appuyé sur le coude.

M. Durand-Ruel, Paris.

62. — UN MOINE EN PRIÈRE. — Exposition 1867 N° 21, Exposition 1884 N° 25.

L. 1 m. 14 c., H. 1 m. 46 c.

Il est de grandeur naturelle, agenouillé, dans l'acte de prier, les deux bras étendus, une corde à la ceinture dont l'extrémité tombe sur le plancher. A côté de lui, une tête de mort.

M. Jacques Blanche, Paris.

63 — LE LISEUR. — Exposition 1867 N° 27, Exposition universelle de 1889.

L. 82 c., H. 1 m. 2 c.

Il est de grandeur naturelle à mi-corps, la tête nue, penchée sur un grand livre, ouvert devant lui.

M. Faure, Paris.

64. — LA LISEUSE.

L. 80 c., H. 64 c.

Elle est tête nue, vue de profil, tournée vers la gauche, assise dans un fauteuil grenat, tenant de la main droite, relevée et tendue, un livre ouvert.
A gauche, en haut, la reproduction de l'*Homme mort* sur laquelle se lit, en bas, la signature : Manet.

M. Chatté, Paris.

65. — UN PHILOSOPHE. — Exposition 1867 N° 32, Exposition 1884 N° 29.

L. 1 m. 10 c., H. 1 m. 85 c.

Il est debout, de grandeur naturelle, enveloppé d'un manteau. A ses pieds sont des coquilles d'huîtres.

M. Eddy, Chicago.

66. — UN PHILOSOPHE. — Exposition 1867 N° 31, Exposition 1884 N° 30.

L. 1 m. 10 c., H. 1 m. 85 c.

Il est debout recouvert d'une sorte de court manteau. Il avance la main droite, comme pour demander une aumône.

M. Durand-Ruel, Paris.

67. — UNE ITALIENNE (Étude). Vente Manet N° 38.

L. 60 c. 1/2, H. 74 c.

Vue de face, à mi-corps, en cheveux, la tête surmontée d'une pièce d'étoffe blanche carrée. Un mince collier au cou. La chemise légèrement décolletée. Les bras nus croisés devant elle.

M. Alexandre Cassatt, Philadelphie.

68. — LES COURSES AU BOIS DE BOULOGNE. — Exposition 1867 N° 25.

L. 1 m. 19 c., H. 76 c.

M. Wittemore, Boston.

69. — PELOUSE DU CHAMP DE COURSES DE LONGCHAMP. — Vente Doria, Mai 1899, N° 190.

L. 23 c., H. 38 c.

A gauche appuyée contre le fil de fer, une jeune femme en toilette blanche et chapeau de paille jaune, à rubans noirs. Elle tient de ses mains gantées de Suède jaune, une ombrelle ouverte grenat.

Près d'elle, à droite, vue de dos, une femme enveloppée d'un cache-poussière mastic et la tête cachée par une ombrelle.

Derrière elle dans une voiture plusieurs chapeaux fleuris. Daté, 65.

M. Cognacq, Paris.

70. — POISSONS (Nature morte). — Exposition 1867 N° 38, Exposition 1884 N° 31, Exposition universelle de 1900.

L. 92 c., H. 72 c.

Un gros rouget sur le devant avec des huîtres, une anguille et un citron.

Au second plan un chaudron.

M. Manzi, Paris.

71. — FRUITS (Nature morte). — Exposition 1867 N° 37, Exposition 1884 N° 32.

L. 71 c., H. 45 c.

Sur une nappe blanche à gauche, des amandes, puis des raisins, des groseilles, et un couteau au premier plan. Une corbeille de pêches et de prunes et un verre, au second plan.

M. Moreau-Nélaton, Paris.

72. — FRUITS (Nature morte).

L. 27 c., H. 21 c.

Deux grappes de raisin, une grappe noire devant et une blanche par derrière. Sur la droite une figue. Une graine de raisin noir au premier plan. Signé à gauche, en bas.

M. Lasquin, Paris.

Il existe trois tableaux de Manet faits après son voyage en Espagne à la fin de 1865 ou en 1866, ayant un commun motif et portant le même titre : COMBAT DE TAUREAUX.

73. — Le plus grand, exposé à l'Exposition des Beaux-Arts en 1884 N° 36 et à l'Exposition universelle de 1900, a fait partie de la vente Pertuiset, en juin 1888.

L. 1 m. 10 c., H. 90 c.

Il représente le moment de la course où les picadors attaquent le taureau. A gauche, au premier plan, un picador à cheval, la lance à la main, plus au fond un autre picador. Au milieu de l'arène, le taureau qui a renversé un picador et son cheval s'acharne contre eux, pendant que les torreros accourent et s'efforcent de détourner l'attention du taureau. Le fond est formé par les arènes en pleine lumière, qui s'élèvent très près du sommet de la toile, où l'on voit les spectateurs entassés.

M. Durand-Ruel, Paris.

74. — Le second tableau de moindre dimension que le précédent, L. 60 c., H. 48 c., représente le moment de la course où le matador va tuer le taureau.

A gauche, le taureau vu des trois-quarts de face, regarde le matador qui sur le premier plan, le drapeau rouge de la main gauche et l'épée de la droite, lui fait face. Le matador vu ainsi de dos, est coupé un peu au-dessous des genoux et son drapeau est aussi coupé au bas. Dans l'arène trois ou quatre torreros et un cheval mort. Le fond est formé par les arènes, qui sont couvertes de spectateurs. A gauche la porte d'entrée des taureaux dans l'arène.

M. Inglis, New-York.

75. — Le troisième tableau, le moins poussé comme exécution, a fait partie de la vente Manet N° 45.

L. 78 c., H. 64 c.

Un taureau de petite taille au premier plan et coupé par derrière aux jambes, regarde vers l'arène quatre torreros, qui s'avancent sur lui. Contre le taureau à gauche, un picador en arrêt prêt à le recevoir. Le fond à gauche est formé par la partie basse de l'arène, où les spectateurs sont entassés.

M. Denis-Cochin, Paris.

1866-1867-1868

76. — LE FIFRE. — Refusé au Salon de 1866. — Exposition 1867 N° 11, Exposition 1884 N° 33, Exposition universelle de 1889.

L. 1 m. 2 c., H. 1 m. 66.

M. le comte de Camondo, Paris.

77. — L'ACTEUR TRAGIQUE. — Refusé au Salon de 1866, Exposition 1867 N° 18.

L. 1 m. 10 c., H. 85 c.

C'est l'acteur Rouvière dans le rôle de Hamlet.

M. G. Vanderbilt, New-York.

78. — LE MATADOR SALUANT. — Exposition 1867 N° 16, catalogué un *Matador de taureaux.* — Exposition 1884 N° 34. Vente Th. Duret 1894 N° 20, le *Torero saluant.*

L. 1 m. 13 c., H. 1 m. 71 c.

Un matador vêtu d'une casaque gris argenté, est debout. De la main gauche, il tient l'épée et le drapeau rouge, de la droite levée en l'air, il présente sa coiffure et salue, au moment d'obtenir la permission d'aller tuer le taureau.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

79. — VUE DE MER (Temps calme). — Exposition 1867 N° 40, Exposition universelle de 1900, catalogué *La sortie du port de Boulogne.*

L. 92 c., H. 72 c.

La mer bleue, unie, s'étend vers l'horizon. Des barques de pêche à la voile, se meuvent dans divers sens. Un bateau à vapeur s'éloigne, en vomissant un nuage de fumée.

M. Durand-Ruel, Paris.

80. — MARINE.

L. 26 c. 1/2, H. 21 c.

A gauche une goëlette sous voiles, deux autres bateaux aussi sous voiles. Des oiseaux volent dans l'air.

M. Max Liebermann, Berlin.

81\. — COMBAT DU KEARSAGE ET DE L'ALABAMA. — Salon de 1872.

M. John Johnson, Philadelphie.

82\. — L'ALABAMA (Marine).

L. 1 m. 10 c., H. 79 c.

Au milieu à gauche un bateau à vapeur tourné vers la droite, au premier plan.

M. de Mendelsohn, Berlin.

83\. — L'ALABAMA AU LARGE DE CHERBOURG. — Vente G... (Goupy), Mars 1898.

L. 1 m., H. 91 c.

Au premier plan vers la droite, un bateau de pêche, voiles dehors, s'éloigne de l'*Alabama*. Celui-ci vu de profil détache sur le ciel, chargé de nuages, la silhouette de ses agrés et les pavillons arborés au beaupré et à l'arrière.

Plusieurs embarcations sillonnent la mer.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

84\. — PIVOINES. — Exposition 1884 N° 37. Catalogué comme *Vase de fleurs* à l'Exposition de 1867 N° 33. Exposition universelle de 1900.

L. 69 c., H. 91 c.

Un bouquet de pivoines blanches et rouges avec des feuilles, est placé dans un vase blanc à fleurs lui-même. Au pied du vase, sur la table, une pivoine et quelques pétales effeuillés.

M. Moreau Nélaton, Paris.

85. — PIVOINES. — Vente Manet N° 76.

L. 34 c., H. 59 c. 1/2.

Un bouquet de pivoines blanches et rouges avec leurs feuilles, dans un vase blanc-grisâtre, sur un plateau de laque rouge. Une pivoine blanche avec quelques feuilles, au bas du vase.

M. Albert Moullé, Paris.

86. — UNE BRANCHE DE PIVOINES. — Vente Choquet, Juillet 1899.

L. 44 c., H. 29 c

Sur une table, près d'un sécateur, une branche de pivoines avec deux fleurs blanches.

M. le comte de Camondo, Paris.

87. — TIGE ET FLEURS DE PIVOINES.

L. 45 c., H. 55.

Une tige de pivoines relevée vers le haut de la toile. Les fleurs et les feuilles reposent sur une table grise. Une grosse fleur rouge, une rosée et une blanche plus petite. A droite, sur le devant, un sécateur. Signé d'un M à gauche, en bas.

Mademoiselle Marie Cassatt, Paris.

88. — UNE JEUNE FEMME, (dite la Femme au perroquet). — Salon de 1868. — Exposition 1867 N° 15 cataloguée *Jeune dame en 1866.*

Métropolitan museum, New-York.

89. CHIEN KING-CHARLES.

L. 37 c., H. 45 c.

N° 42 Exposition 1867.

Il est placé sur un coussin rouge, la tête vue de face, les oreilles de couleur fauve tombant de chaque côté. Le corps et les pattes de devant seules visibles, sont moins faites que la tête. Une balle sur le devant.

M. Leclanché, Paris.



VUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE. 1867.

90. — UN LAPIN (Nature morte). — Exposition 1867 N° 48.

L. 48 c., H. 62 c.

Il est suspendu par les pattes de derrière et la tête et le haut du corps reposent sur une table.

M. Faure, Paris.

91. — LA JOUEUSE DE GUITARE. — Exposition 1867 N° 26, Exposition 1884 N° 40.

L. 82 c. 1/2, H. 66 c.

Demi grandeur naturelle. Nu-tête, vêtue de blanc, sur fond neutre. Elle est assise de profil.

M. A. Pope, Farmington, États-Unis.

92. — VUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867. — Exposition 1884 N° 41. — Vente Manet N° 67.

L. 1 m. 97 c., H. 1 m. 7 c.

Au premier plan la hauteur du Trocadéro, où se voient diverses personnes, en avant un jeune garçon tenant un chien, une amazone, un homme qui arrose le gazon, à droite trois soldats de la garde impériale. Au fond la vue des bâtiments de l'exposition sur le Champ-de-Mars et à droite, en haut, un ballon qui plane.

M. Auguste Pellerin, Paris.

93. — PORTRAIT D'ÉMILE ZOLA. — Salon de 1868.

Le portrait d'Émile Zola a été gravé sur bois par A. Prunaire, en 1890.

M. Émile Zola, Paris.

94. — PORTRAIT DE THÉODORE DURET. — Exposition 1884 N° 43.

L. 35 c., H. 43 c.

M. Théodore Duret, Paris.

95. — LE MENDIANT. — Exposition 1884. N° 44.

Barbe grise. Coiffé d'un chapeau de feutre. Debout, de grandeur naturelle, vêtu d'une blouse grise et d'un pantalon bleu, s'appuyant de la main gauche sur un bâton. La droite tient une sorte de pièce d'étoffe passée sur l'épaule.

96. — LES BULLES DE SAVON. — Exposition 1884 N° 45.

L. 82 c., H. 1 m.

Probablement le même qui est catalogué *Un chien épagneul.*

Un jeune garçon, de grandeur naturelle, à mi-corps, un bol d'eau de savon dans la main gauche, souffle des bulles dans l'air.

Madame Albert Hecht, Paris.

97. — LA LECTURE. — Exposition 1884, N° 46.

L. 73 c., H. 61 c.

Une femme vêtue de blanc est assise tournée vers la gauche, sur un canapé blanc. A gauche le fond est formé par un rideau blanc. Devant la femme les feuilles d'une plante verte. Derrière elle, un jeune homme, la main gauche appuyée sur le dos du canapé tient, dans la main droite, un livre où il lit.

Madame de Polignac, Paris.

C'est Mme Manet et son frère Léon Leenhoff, qui ont posé pour les deux personnages.

98. — AU PIANO (Portrait de Mme Manet). — Exposition 1884. N° 47.

L. 46 c., H. 38 c.

Elle joue du piano, vue de profil, tournée vers la droite en robe noire.

M. le comte de Camondo, Paris.

99. — JEUNE FEMME AU SOULIER BLANC. — Vente Manet N° 39.

L. 32 c., H. 46 c. 1/2.

Elle est debout, vêtue de noir, nu-tête. Le bras gauche recourbé, la main ramenée sous le menton. Le bras droit tombant appuyé sur une chaise. Un soulier blanc au pied droit, se voit en bas de la robe. Fond de ciel bleu.

M. Auguste Pellerin, Paris.

100. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME (Léon Leenhoff).

L. 71 c., H. 85 c.

Mi-corps. Le jeune homme est assis en manches de chemise, à une table verte et pèle une pomme.

National Museum, Stockholm.

EXÉCUTION DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN.

Avant le grand tableau tel qu'il existe achevé, à l'état définitif, deux autres avaient été entrepris par Manet et portés à un point plus ou moins avancé.

101. — Dans le tout premier, L. 2 m. 60 c., H. 1 m. 96 c., qui donne une impression particulièrement dramatique, on voit à droite du peloton d'exécution un homme de face, en costume mexicain, gris-jaune, coiffé d'un large chapeau, debout, tenant un fusil entre ses mains. Cette première composition a dû être peinte en 1867.

M. Vollard, Paris.

102. — Le second où tous les hommes de l'exécution sont en soldats, coiffés de képis, a été coupé en morceaux, qui ont été sinon tous au moins pour la plus grande part réunis et remis ensemble.

M. Degas, Paris.

103. — Enfin dans le tableau définitif L. 3 m. 5 c., H. 2 m. 52 c. tous les hommes sont aussi en képis et le tableau entier a été porté à un point très complet d'exécution.

M. Denis Cochin, Paris.

104. — Manet a fait, en dernier lieu, une reproduction soignée du tableau définitif de dimensions réduites.

L. 60 c., H. 40 c., donnée à *Madame Méry Laurent* et léguée par elle à *M. Victor Margueritte.*

105. — PORTRAIT DE Mme MANET.

L. 50 c., 1/2 H., 60 c.

Tête et buste. Elle est de face, nu-tête, la tête légèrement inclinée vers la droite. Avec un médaillon attaché autour du cou, par un cordon noir. Léger col de chemisette blanche. Nœud de ruban sur la poitrine. Robe grise.

M. George Moore, Londres.

106. — PORTRAIT DE Mme MANET (Esquisse).

L. 76 c., H. 1 m.

Elle est vêtue d'une robe grise. Les mains ramenées sur le devant du corps et le bas de la robe sont seulement indiqués. Debout, de profil, tournée vers la droite, coiffée d'un chapeau noir, d'où pend, par derrière, un bout d'étoffe.

M. Ménard-Dorian, Paris.

1869-1870

107. — LE BALCON. — Salon de 1869. — Legs Caillebotte.

Musée du Luxembourg, Paris.

108. — Il existe une petite reproduction du *Balcon* faite par Manet, L. 27 c., H. 36.

M. Gérard, Paris.

109. — Une esquisse ou première pensée du tableau, L. 38 c. 1/2, H. 46 c. 1/2, a fait partie de la vente Manet N° 19.

On y voit une jeune fille assise, en blanc, à laquelle Manet, dans le tableau définitif, a substitué Mlle Berthe Morizot.

M. J. Sargent, Londres.

110. — LE DÉJEUNER. — Salon de 1869. — Catalogué sous le titre, *Après le café* à l'Exposition de 1884 N° 48.

M. Auguste Pellerin, Paris.

111. — LA JEUNE FEMME AU MANCHON. — Vente Manet N° 29.

L. 60 c., H. 73 c. 1/2.

Elle est vue de profil tournée vers la gauche. Chapeau avec dentelles. Des mèches de cheveux lui tombent sur le front. Les mains dans un manchon. Vêtue d'un paletot ou pelisse, esquissée à grands coups de pinceau.

M. Auguste Pellerin. Paris.

112. — LE PORT DE BOULOGNE. — Catalogué sous le titre *Clair de lune* à l'Exposition de 1884 N° 49.

L. 1 m., H. 80 c.

Effet de nuit ou du soir. La lune en haut à gauche éclaire l'eau du port d'une lumière blafarde, sur laquelle se détachent en noir, des bateaux de pêche et leurs voiles. Ciel nuageux. Un groupe de femmes au premier plan, à gauche.

M. le comte de Camondo, Paris.

113. — LE DÉPART DU BATEAU A VAPEUR. — Exposition 1884 N° 54. — Vente Manet N° 78.

L. 1 m. 1 c., H. 63 c.

C'est le départ du bateau faisant le service entre Boulogne et Folkestone.

Le bateau à vapeur dont on voit les tambours et les cheminées, est encore le long du quai. La foule se presse sur le quai devant le bateau. Les personnages sont coupés en bas de la toile.

M. Degas, *Paris.*

114. — Il existe un autre tableau du même sujet. L. 71 c., H. 59 c.

Le bateau est encore le long du quai, mais on voit avec les tambours et les cheminées un mât par derrière. Des ballots sur le quai, au premier plan à gauche. Les personnages de la foule sur le quai ne sont pas coupés par le bas, mais sont dans toute leur grandeur et un espace libre existe devant eux, au premier plan. Au fond à gauche l'autre rive du port, avec des bateaux accostés.

Madame Bernstein, *Berlin.*

115. — JETÉE DE BOULOGNE.

L. 45 c., H. 33.

A gauche un bout de jetée en pierres, qui se continue par une estacade en bois, sur laquelle s'élève une petite cabane à droite et au milieu une sorte de belvédère. Par delà la mer avec des bateaux à la voile et un bateau à vapeur.

M. Durand-Ruel, *Paris.*

116. — Il existe un second tableau portant le même titre *Jetée de Boulogne.* — Exposition 1884 N° 51.

Les jetées formées par des estacades en bois sont vues de côté, se profilant l'une sur l'autre. Entre elles, au milieu, se voit le mât d'un bateau, avec la voile en partie tombante. Par delà la mer, avec trois bateaux de pêche à la voile.

117. — PLAGE AVEC PERSONNAGES.

L. 64 c., H. 31 c.

La plage sabloneuse, la mer calme et le ciel de tons très clairs. Sur la plage de nombreux personnages, des baigneurs sont debout ou assis. Bateaux de pêche sur la mer et un bateau à vapeur à l'horizon.

M. Faure, Paris.

118. — BATEAUX, étude. — Vente Manet N° 79.

L. 96 1/2 c., H. 24 c..

La mer avec le soleil se couchant au fond dans un nuage. A gauche un bateau à vapeur, au milieu un bateau de pêche dont on ne voit que les voiles. A droite un navire avec voile carrée, déployée au mât d'arrière.

119. — LE SAUMON (nature morte). — Exposition 1884, N° 50.

Sur une nappe blanche étendue sur une table se voit une moitié de saumon (la queue) sur uu plat. Au second plan à droite, un verre, une fiole et un grand bol en porcelaine. Un couteau à gauche devant le saumon.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

120. — NATURE MORTE. — Exposition 1884 N° 55.

L. 71 c., H. 44 c.

Un gros poisson en long sur une serviette blanche, posée elle-même sur une table. La tête du poisson vers la gauche. Quelques crevettes à gauche et un long brochet en travers à droite.

M. le marquis de Biron, Paris.

121. — POISSONS et NATURE MORTE.

L. 46 c., H. 38 c.

A gauche un couteau à lame triangulaire. Au milieu une anguille repliée

comme en un demi-cercle. Un rouget par derrière. Le tout sur une nappe blanche.

M. Durand-Ruel, Paris.

122. — TÊTE DE FEMME. — Vente Manet N° 31.

L. 46 c. 1/2, H. 75.

Elle est vue de face, un ruban noué autour du cou, coiffée d'un chapeau.

123. — PORTRAIT DE GUILLAUDIN, A CHEVAL.

L. 1 m. 16 c., H. 88 c.

Cheval gris pommelé, la queue et la tête coupées par le cadre, le haut seul du corps visible.

Le cavalier nu-tête tient son chapeau rond de la main droite, comme saluant.

M. le Dr Max Linde, Lubeck.

124. — PORTRAIT DE Mme MANET, MÈRE.

L. 80 c., H. 1 m. 5 c.

Elle est de grandeur naturelle vêtue de noir, assise, les mains posées sur les genoux tenant un lorgnon. Les cheveux sont disposés en bandeaux. Fond gris.

Mme Vve Manet, Sarcelles.

125. — LE REPOS. — Salon de 1873, Vente Théodore Duret N° 29.

M. G. Vanderbilt, New-York.

126. — L'ENTERREMENT.

L. 92 c., H. 73 c.

On voit au premier plan, à droite un convoi funèbre, à gauche un bouquet d'arbres. Le convoi est suivi d'une dizaine de personnes dont un grenadier de la garde impériale. Au fond, à l'horizon, une partie de Paris que domine le Panthéon.

M. C. Pissarro, Paris.

127. — LA LECON DE MUSIQUE. — Salon de 1870. Vente Manet N° 3.

M. Henri Rouart, Paris.

128. — Il existe une préparation ou ébauche séparée, en noir de la jeune femme figurant dans la *Leçon de Musique*. L., 81 c., H. 95 c.

M. Ménard-Dorian, Paris.

129. — PORTRAIT D'ÉVA GONZALÈS. — Salon de 1870. — Exposition universelle de 1900.

M. Durand-Ruel, Paris.

130. — EVA GONZALÈS PEIGNANT DANS L'ATELIER.

L. 46 c. 1/2. H. 56 c.

Elle est vue de dos, la palette à la main, debout, vêtue d'une robe grise, peignant sur une toile, placée près d'elle. A côté, à droite, un jeune homme. vêtu d'un costume espagnol est assis sur une table les jambes pendantes.

MM. Auguste Pellerin, Paris.

131. — LE JARDIN. — Exposition 1884 N° 68, Vente G... (Goupy) Mars 1898.

L. 55 c., H. 43 c.

Vue de face une jeune mère, tête nue et vêtue d'une claire toilette du matin, est assise sur la pelouse. Près d'elle un jeune homme est étendu dans l'herbe, parsemée de fleurs. Vers la gauche, à l'ombre des arbres, l'enfant repose dans sa petite voiture.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

1871-1872

132. — PAYSAGE PEINT A OLORON (Étude).

L. 45 c., H. 60 c.

Une route montante au premier plan, une plaque carrée de verdure à gauche, à droite un mur, une grande maison blanche au tournant de la route. Hautes collines fermant l'horizon. Ciel nuageux. Signé à droite, en vert : Manet.

M. le marquis de Biron, Paris.

Manet a dû peindre à Oloron d'autres vues, et principalement une vue du haut quartier de la ville, de près d'un mètre de large.

133. — LE BASSIN D'ARCACHON.

L. 55 c., H. 35 c.

Sur le premier plan des arbres, à travers lesquels on voit sur l'eau, à gauche, un petit bateau à vapeur, au milieu une goëlette à voile et quelques bateaux de pêche. L'horizon est fermé par les dunes, qui enclosent le bassin.

MM. Cassirer, Berlin.

134. — Il existe une autre vue ou esquisse du Bassin d'Arcachon de moindre dimension.

L. 30 c., H. 25 c.

A l'angle gauche, le sable de la grève, l'eau du bassin s'étend entourée par un cercle de dunes. Des barques près du rivage.

M. Roger Marx, Paris.

135. — PLAGE, MARÉE BASSE.

L. 49 c., H. 34 c.

A droite et au fond des barques de pêche (de ces barques appelées chaloupes, dans la région de Bordeaux) échouées sur le sable. Sur la gauche, trois petits bateaux ou canots également échoués. Ciel gris. Signé en bas, à droite : Manet. Peint à Arcachon en 1871.

Succession du Dr Evans, Paris.

Indépendamment de ce tableau, le Dr Evans en possédait trois autres de Manet, de petites ou moyennes dimensions, qui ont dû être envoyés, après sa mort, à un musée ou à une institution des États-Unis, auquel il les aurait légués.

136. — MARINE.

L. 42 c., H. 25 c.

Au milieu de l'eau bleue, sur laquelle se voient des barques de pêche à la voile. Au fond des dunes ou collines. Au premier plan une plage sabloneuse et à droite des tours et murailles avec un drapeau tricolore au sommet. Signé, dans le bas, à droite

Probablement peint dans les environs d'Arcachon.

MM. Bernheim jeune, Paris.

137. — SCÈNE D'INTÉRIEUR.

L. 54 c., H. 39 c.

Au fond une fenêtre ouverte laisse entrevoir la mer. Au milieu de

l'appartement une table ronde, sur laquelle un jeune homme assis s'appuie du bras droit. A gauche une dame assise regarde vers la mer.

Peint à Arcachon en 1871. La dame est Mme Manet et le jeune homme son frère Léon Leenhoff.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

138. — LE PORT DE BORDEAUX. — Exposition 1884 N° 39, Vente Théodore Duret N° 21.

L. 1 m., H. 63 c.

Dans le fond, à droite, la cathédrale de Saint-André et une partie de la ville. Au milieu et à gauche le fouillis des mâts et des navires ancrés dans le port.

M. Faure, Paris.

139. — NATURE MORTE (des amandes). — Exposition 1884 N° 60.

L. 26 c., H. 21 c.

Trois amandes ouvertes sur le premier plan, d'autres non ouvertes par derrière. Deux à droite avec leur tige.

M. Fantin-Latour, Paris.

140. — LA FEMME AU LORGNON.

L. 42 c., H. 38 c.

Une femme assise, renversée dans un fauteuil, le bras droit étendu, ganté, un lorgnon sur les yeux. Près d'elle, sur un guéridon, une carafe d'eau avec un verre.

M. Camentron, Paris.

141. — TÊTE DE FEMME AVEC OMBRELLE.

L. 32 c., H. 52 c.

Elle est vue de face coiffée d'un petit chapeau noir, rond. Nœud de cravate rose. Les deux mains tiennent le manche d'une ombrelle bleue ouverte qui recouvre tout le fond de la toile.

M. Auguste Pellerin, Paris.

142. — COURSES A LONGCHAMP. — Exposition 1884 N° 61.

L. 83 c., H. 43 c.

A gauche le public serré et étagé sur des voitures se presse contre la barrière. Au milieu de la toile un peloton de chevaux et jockeys vus venant de face, atteint le poteau d'arrivée. Au fond et à droite des arbres. A droite encore le public pressé contre la barrière.

Madame Potter-Palmer, Chicago.

143. — LES COURSES AU BOIS DE BOULOGNE. — Exposition 1884 N° 62.

A droite au premier plan coupés par la toile, deux figures et deux des piquets, qui bornent la piste. Puis, plus avant des chevaux de course au galop vus de profil avec quatre jockeys. Au milieu du tableau, au second plan, l'étendue du champ de course avec des équipages et la foule. Le fond est formé par les hauteurs de Saint-Cloud, qui se voient à l'horizon.

M. Wittemore, Boston.

144. — VUE DE HOLLANDE (Marine). — Exposition 1884 N° 64,

L. 61 c., H. 50 c.

Au premier plan un bateau sur un canal se présente avec la voile déployée venant vent arrière. A gauche, au second plan, un autre bateau à la

voile puis un moulin à vent. Au fond, à l'horizon, divers moulins, bateaux à la voile et un bateau à vapeur.

M. Alex. Cassatt, Philadelphie.

145. — LE PORT DE CALAIS.

Au fond les clochers et maisons de la ville. Par devant les mâts des navires dans le port et les jetées et quais du port. Une goëlette avec sa voile de misaine déployée vogue pour entrer dans le port.

M. Wittemore, Boston.

146. — JEUNE FEMME VOILÉE. — Vente Manet N° 30.

L. 47 c., H. 61 c. 1/2.

Elle est vue presque de face coiffée d'un chapeau d'où descend un voile sur le visage. Les deux bras ramenés vers le milieu du corps, les mains jointes.

M. Deudon, Nice.

147. — JEUNE HOMME SUR UN VÉLOCIPÈDE (Esquisse).

L. 20 c., H. 53. c.

Il est vu de face coiffé d'un chapeau rond, tenant des mains les guidons du vélocipède. La jambe droite étendue, la gauche à peine indiquée.

M. Moreau-Nélaton, Paris.

148. — FEMME A L'ÉVENTAIL. — Exposition 1884 N° 65.

L, 43 c., H. 58 c.

Elle est assise dans une chaise tournée vers la droite, vêtue d'une robe noire, souliers roses, les jambes croisées. Le bras droit ramené sur le devant du corps, le gauche relevé tenant un éventail déployé, qui couvre le haut de la toile.

M. Moreau-Nélaton, Paris,

149. — ÉTUDE DE BUSTE NU. — Exposition 1884 N° 66.

L. 49 c., H. 61 c.

Une jeune femme brune le buste découvert jusqu'à la ceinture, tournée vers la droite. Au cou un ruban ou collier noir. Une écharpe de gaze noire recouvre une partie du bras droit.

M. Henri Rouart, Paris.

150. — LES HIRONDELLES. — Exposition 1884 N° 65.

L. 81 c., H. 65 c.

Au premier plan deux dames sont assises sur l'herbe. L'une en vêtement clair avec ombrelle est la femme du peintre, l'autre en noir est sa mère. Un vaste prairie s'étend à l'horizon, où l'on voit des moulins, un clocher et les maisons d'un village. Quelques hirondelles volent dans l'air.

Madame Albert Hecht, Paris.

1873-1874

151. — LE BON BOCK. — Salon de 1873. Exposition universelle de 1889.

M. Faure, Paris.

152. — LE CHEMIN DE FER. — Salon de 1874.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

153. — LE BAL MASQUÉ ou BAL DE L'OPÉRA. — Exposition 1884 N° 69.

L. 73 c., H. 60 c.

M. et Mme H. O. Havemeyer, les possesseurs à New-York du *Bal Masqué* et d'un grand nombre d'autres œuvres de Manet, sont parmi ces rares collectionneurs qui aiment réellement la peinture et qui sont doués de ce jugement éclairé, qui permet d'agir par soi-même. Ils ont pu être ainsi des premiers à apprécier, en Amérique, l'art de Manet.

Il existe deux esquisses ou études préliminaires ayant servi à établir le *Bal masqué*.

154. — La plus grande, qui a fait partie de la vente Manet N° 20, L. 46 c. 1/2. H. 38 c. 1/2, appartient à Mme Albert Hecht, Paris.

155. — La plus petite, L. 26 c. 1/2, H. 35, appartient à M. Cherfils Paris.

156. — JEUNE FEMME ASSISE.

L. 45 c., H. 55 c.

Elle est à mi-corps, de face nu-tête, les cheveux dénoués, en peignoir blanc, assise sur un canapé vert. Le coude droit appuyé sur un des bras du canapé, la tête sur la main. Bagues aux doigts.

M. Rosenberg, Paris.

157. — INTÉRIEUR. — Vente Manet N° 47.

L. 19 c. 1/2, H. 37 c.

Une femme nu-tête, assise, vue de face, en train de lire se détache en clair sur le fond d'un appartement.

158. — FEMME AU BALCON (Esquisse).

L. 48 c., H., 43 c.

La tête et les épaules vues de dos, des trois-quarts. Vêtement bleu, cheveux blonds. Les bras appuyés sur un balcon. Fond de paysage, des maisons sur une colline, ciel par dessus. Certifié par Mme Manet à droite, en bas.

M. Leclanché, Paris.

159. — PÊCHEURS EN MER, aussi connus comme les *Travailleurs de la Mer.* — Exposition 1884 N° 79.

L. 80 c., H. 63 1/2 c.

Au premier plan un bateau à voile, en mer, coupé par le milieu, dont l'avant s'élève et sur lequel se voient trois pêcheurs. Au fond la mer et le ciel.

M. Faure, Paris.

160. — LE BATEAU GOUDRONNÉ.

L. 60 c., H. 59 c.

A gauche de la toile un bateau de pêche échoué et à demi renversé sur la plage sabloneuse est goudronné par deux hommes qui font fondre le goudron contre le bordage avec flammes pétillantes et fumée. La mer au fond. La marmite à goudron à droite. L'ancre devant le bateau.

Madame Besnard, Paris.

161. — SUR LA PLAGE. — Exposition 1884 N° 71.

L. 72 c., H. 57 c.

Au fond la mer bleue montant très haut près du cadre. A l'extrême horizon quelques barques. Au premier plan la plage sabloneuse sur laquelle est couchée, à droite, Eugène Manet, le frère du peintre en béret bleu, et est assise, à gauche, Mme Manet sa femme, en gris, avec un chapeau de paille à rubans noirs.

M. Henri Rouart, Paris.

162. — FEMMES SUR LA PLAGE.

L. 44 c., H. 38 c.

Deux jeunes femmes en costume de bain sont sur une plage de sable. L'une à gauche est couchée appuyée sur le coude droit, l'autre à droite est debout. Au fond la mer et le ciel. Quelques baigneurs dans la mer.

M. Auguste Pellerin, Paris.

163. — MARINE ou PLAGE (Esquisse).

L. 61 c., H. 50 c.

Trois personnages ébauchés, au premier plan sur la plage : deux à gauche auprès d'un petit bateau à sec, un au milieu, vu de dos. Une ancre à droite. Un grand bateau noir, échoué dans l'eau, un autre à droite en pleine mer. La mer houleuse déferle sur la plage.

M. Fantin-Latour, Paris.

164. — MARINE.

L. 52 c., H. 32 c.

Sur une mer bleue qui moutonne, deux barques de pêche à la voile, voguent vers la droite. Au fond un grand nombre de barques également à la voile.

M. Auguste Pellerin, Paris.

165. — MARÉE MONTANTE. — Vente Choquet N° 69. Catalogué *Marine*, vente Manet N° 77.

L. 58 c. 1/2, H. 47 1/2 c.

Sur la plage la mer qui déferle commence à atteindre une barque noire, échouée. Ciel gris, couvert. A gauche l'avant d'un bateau coupé par le cadre.

MM. Cassirer, Berlin.

166. — MARINE, TEMPS D'ORAGE. — Vente Manet N° 80.

L. 72 c., H. 55.

La mer s'étend vers l'horizon où l'on voit un navire et une barque de pêche à la voile. Le ciel est couvert de nuages.

167. — MARINE, TEMPS CALME. — Vente Manet N° 81.

L. 73 c., H. 56 c.

Au premier plan une plage sabloneuse découverte. La mer, au milieu montant vers la droite. Trois bateaux de pêche sont échoués, celui du milieu a sa voile hissée. Quelques nuages.

M. Théodore Duret, Paris.

168. — POLICHINELLE. — Salon de 1874.

M. Claude Lafontaine, Paris.

169. — LA PARTIE DE CROCKET. — Exposition 1884 N° 73.

L. 73 c. H. 46 c.

Cinq personnes, deux hommes et trois femmes, jouent au crocket sur un gazon, un mur bas dans le fond, une haie par derrière et la mer fermant l'horizon.

Ce tableau compris dans le legs fait par le peintre Caillebotte au musée du Luxembourg, a été rejeté par la commission des Musées.

M. Caillebotte, Paris.

170. — Il existe une seconde *Partie de Crocket*, Vente Manet N° 44.

L. 1 m. 6 c., H. 72 c. 1/2.

Quatre personnes, deux hommes et deux femmes jouent sur un gazon devant un bosquet d'arbres, qui occupe tout le fond du tableau. A gauche

au premier plan, un homme vu de dos, assis sur le gazon, coiffé d'un chapeau de paille. Près de lui une femme vue de profil vers la droite. L'autre femme vue de face et en train de pousser la bille. Tout à fait à droite, à l'arrière plan, l'autre homme debout.

Ce tableau a été peint dans le jardin du peintre Alfred Stevens, en haut de la rue des Martyrs.

171. — ARGENTEUIL. — Salon de 1875, Exposition universelle de 1889.

M. Van Cutsen, Bruxelles.

172. — ARGENTEUIL. — Exposition universelle de 1900.

L. 1 m., H. 61 c.

La Seine bleue bordée au fond par la berge plantée d'arbres. A gauche, au premier plan, une femme vue de dos, debout, vêtue d'une robe rose, avec un enfant coiffé d'un chapeau de paille. Sur l'eau des bateaux de plaisance. Daté 74.

M. Auguste Pellerin, Paris.

173. — VUE D'ARGENTEUIL. — Vente Manet N° 60.

L. 81 c., H. 60.

Sur la rivière trois bateaux alignés les uns à côté des autres avec leurs mâts. Au fond la berge de la rivière, plantée d'arbres; les arbres et les bateaux se reflétant dans l'eau.

174. — CLAUDE MONET DANS SON ATELIER. — Vente Manet N° 82, Vente Choquet, juillet 1899.

L. 98 c., H. 80 c.

Le peintre est installé dans son bateau sous une tente et il peint. Au fond sa femme assise lui tient compagnie.

M. Auguste Pellerin, Paris.

175. — Il existe une esquisse ou première pensée de *Monet peignant dans son atelier* auprès de sa femme, où les deux figures sont placées côte-à-côte, sur le devant du bateau. L. 1 m. 95, H. 1 m, 30.

176. — LA FAMILLE MONET, DANS SON JARDIN. — Exposition universelle de 1900.

L. 95 c., H. 48 c.

Au milieu de la toile Mme Monet vêtue d'une robe claire est assise sous un arbre. Son fils vêtu de bleu est étendu à côté d'elle. Monet contre une rangée d'arbres s'occupe à jardiner, ayant près de lui un arrosoir. Un coq et une poule, au premier plan, à gauche.

M. Auguste Pellerin, Paris.

177. — JEUNE FEMME. — Vente Manet N° 16 (Vendue à la place de l'*Exécution de l'Empereur Maximilien*, du catalogue imprimé, qui n'a pas été mis en vente).

L. 74 c., H. 92 c.

Elle est tournée vers la gauche, de trois-quarts, regarde en face, coiffée d'une capote. Vêtue d'une jaquette marron avec boa en fourrure, les mains dans un manchon. Au bas la jupe n'est qu'indiquée

M. Hazard, Orrouy.

178. — TOILETTE DE JARDIN (Étude).

L. 33 c., H. 41 c.

Une jeune femme debout, vue de face, sur un fond de verdure à peine frotté. Elle est vêtue d'une robe blanche et s'appuie de la main gauche sur une ombrelle de la même couleur. Le corps est très peu fait, mais la tête est relativement finie.

M. C. Pissarro, Paris.

179. — LA JEUNE FEMME AU LIVRE (Esquisse). — Vente Manet N° 32.

L. 32 c., H. 24 c.

Elle est assise tournée vers la gauche la tête nue appuyée sur le dossier de la chaise. Un livre ouvert sur les genoux. A gauche fond de fenêtre clair.

MM. Bernheim jeune, Paris.

180. — BAIGNEUSES.

L. 98 c., H. 1 m. 32 c.

Dans un paysage avec fond de ciel bleu, en haut à droite, deux femmes nues sont placées près de l'eau d'une rivière. L'une assise à gauche tournée vers la droite, au premier plan, les deux bras ramenés au sommet de la tête arrangeant sa chevelure. L'autre au second plan debout est vue de trois-quarts, de dos.

M. Auguste Pellerin, Paris.

181. — EN BATEAU. — Salon de 1879, Exposition universelle de 1889.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

182. — LA DAME AUX ÉVENTAILS. — Exposition 1884 N° 70, Vente Manet N° 13.

L. 1 m. 68 c., H. 1 m. 13 c.

Madame Ernest Rouart, Paris.

Portraits ou tableaux faits avec Mlle Berthe Morizot pour modèle.

Mlle Morizot ayant d'abord travaillé dans son atelier et étant

ensuite devenue sa belle-sœur, Manet a pu la faire poser constamment. Outre le *Balcon* du Salon de 1868 où elle lui a servi à peindre la dame assise et le *Repos* du Salon de 1873, il a encore fait d'elle divers portraits ou peint des tableaux, où elle lui a servi de modèle

183. — TÊTE DE JEUNE FEMME (en 1869). — Vente Manet N° 28.

L. 32 c., H. 41 c.

La tête de profil tournée vers la gauche. Chapeau avec plume claire. Cheveux tombant en longues boucles le long du cou et sur l'épaule droite. Ruban noir en collier autour du cou. Corsage légèrement échancré.

184. — LA JEUNE FEMME AU CHAPEAU NOIR (en 1872). — Vente Théodore Duret N° 22.

L. 38 c., H. 55 c.

Une jeune femme en buste, vue de face et coiffée d'un chapeau noir, à son corsage un bouquet de violettes. La figure, en partie dans l'ombre, se détache sur le fond clair et lumineux.

C'est d'après ce tableau qui est réellement un portrait, qu'ont été faits les deux portraits lithographiés de Mlle Morizot, l'un en plein et l'autre avec un simple trait.

Madame Ernest Rouart, Paris.

185. — UNE ÉTUDE (en 1873).

L. 50 c. 1/2, H. 62 c

Elle est coiffée d'un chapeau noir penché en avant, un long voile noir en descend sur le côté droit du visage et du corps. La figure de face appuyée sur la main du bras droit accoudé. Boucles de cheveux descendant des deux côtés sur le front.

186. — PORTRAIT DE Mme E... M... (en 1874) (Mme Eugène Manet). — Exposition 1884 N° 74.

Elle est à mi-corps, nu-tête, tournée vers la droite. En robe noire légèrement échancrée, un cordon noir autour du cou. La main gauche en avant de la poitrine appuyée sur un éventail.

Madame Ernest Rouart, Paris.

187. — De dimensions moindres que le précédent et peint vers le même temps, une tête et buste, reproduits par l'héliogravure en tête de la notice de Stéphane Mallarmé, dans le catalogue de l'exposition posthume des œuvres de Mlle Berthe Morizot, chez M. Durand-Ruel, en mars 1896.

Elle est nu-tête. Les cheveux retombant en mèches sur le front qu'ils couvrent en partie. Un ruban au cou. Corsage échancré sur la poitrine. Robe noire et ceinture. Étendue couchée, la tête sur la gauche de la toile. Fond de papier peint.

Madame Ernest Rouart, Paris.

188. — ÉTUDE ou PORTRAIT EN PLEIN AIR. Fait à Bellevue en 1880.

L. 65 c., H. 82 c.

Elle est assise à droite de la toile tournée vers la gauche. Vue de profil. Coiffée d'un chapeau de campagne, retenu sous le menton par une bride. Dans le fond le feuillage vert des bosquets d'un jardin, avec deux troncs d'arbre.

Madame Ernest Rouart, Paris.

1875-1876-1877

189. — L'ARTISTE. — Refusé au Salon de 1876, Exposition universelle de 1900.

M. Auguste Pellerin, Paris.

190. — LE LINGE. — Refusé au Salon de 1876. Vente Manet N° 12.

M. Paul Gallimard, Paris.

191. — BUSTE DE FEMME. — Vente Manet N° 40.

L. 60 c., H. 73 c. 1/2

Elle est assise sur une chaise tournée vers la gauche. Le buste et les bras nus, les bras croisés ramenés sur le milieu du corps. Les cheveux amassés en un chignon au sommet de la tête sont surmontés par un peigne. Au fond un rideau.

Le modèle qui a posé pour ce buste est le même d'après lequel a été peint *Le Linge*.

MM. Bernheim jeune, Paris.

192. — JEUNE FILLE EN BLANC. — Exposition 1884 N° 81, Vente Manet N° 33.

L. 46 c., H. 56 1/2 c.

Une jeune fille vue de face a la tête entourée d'une sorte de capuchon blanc. La tête légèrement inclinée vers la gauche de la toile est appuyée sur la main et le bras droits. Au poignet un bracelet. La main gauche est ramenée sur la poitrine où elle presse le vêtement.

M. Alex. Cassatt, Philadelphie.

193. — AU BAL (esquisse). — Vente Manet N° 42.

L. 31 c. 1/2, H. 54 c.

Une femme en toilette décolletée de profil, tête nue, tournée vers la droite (Esquisse légère).

194. — TÊTE DE FEMME (Alice Legouvé). — Vente Manet N° 34.

L. 28 c., H. 26 c. 1/2.

Elle est vue de face, coiffée d'un chapeau avec un col blanc. Les cheveux recouvrant les deux côtés du front.

MM. Bernheim jeune, Paris.

195. — PORTRAIT DE Mlle DE MARSY.

L. 46 c., H. 56 c.

La tête et le haut des épaules. De face avec une fleur dans les cheveux, au côté droit de la tête. Ruban bleu clair noué autour du cou. Vêtement gris. Fond brun.

M. Mayet, Béziers.

196. — PARISIENNE (Hélène Andrée).

L. 1 m. 23 c., H. 1 m. 90 c.

De grandeur naturelle, debout vue de face. Coiffée d'un petit chapeau à bord relevé du côté gauche et penché sur la droite. Cheveux blonds. Les bras pendants. Une ombrelle fermée à la main droite. Robe violette. Fond gris.

M. le Dr Max Linde, Lubeck.

197. — PORTRAIT DE L'ABBÉ HUREL.

L. 30 c., H. 42 c.

Il est debout vu de face, coiffé du tricorne, avec le rabat et la soutane. Les mains simplement esquissées, ramenées sur le devant du corps et croisées.

A droite, en bas : A mon ami l'abbé Hurel. Manet, 1875.

M. l'abbé Hurel, Paris.

198. — TAMA, CHIEN JAPONAIS.

L. 50 c., H. 60 c.

Le petit chien noir et blanc se tient sur ses pattes, au milieu de la toile. Devant lui, sur le parquet, une poupée japonaise. Contre le mur de l'appartement qui forme le fond du tableau, une canne.

Ce petit chien avait été amené du Japon en 1872 par M. Cernuschi, le fondateur du musée Cernuschi.

M. Théodore Duret, Paris.

199. — TÊTE DE CHIEN. — Vente Manet N° 75.

L. 33 c., H. 41 c. 1/2.

C'est une sorte de chien barbet à poil hirsute. La tête retournée vers la droite. L'oreille droite surtout visible.

M. Haviland, Paris.

200. — TÊTE DE CHIEN,

L. 25 c., H. 33 c.

Tournée vers la droite. Poil blanc, gris, noir ébouriffé. Trois bouts de ruban rouge attachés autour du cou. Le nom, en haut à droite : Douki.

M. Manzi, Paris.

201. — PORTRAIT DE M. ARNAUD, A CHEVAL (Esquisse).

L. 1 m. 57 c., H. 2 m. 22 c.

Il est à cheval tourné vers la droite. Habit rouge, chapeau gris, bottes à l'écuyère. Fond de la toile non recouvert avec indication d'arbres.

M. le baron Vitta, Paris.

202. — L'AMAZONE. — Vente Manet N° 50.

L. 1 m. 16 c., H. 90 c.

Elle est coiffée d'un chapeau noir à haute forme, entouré d'un voile. La figure de profil. Montée sur un cheval dont on ne voit que le haut du corps et la tête, retournée vers le fond du tableau. Le fond est formé par des arbres.

M. le Dr Max Linde, Lubeck.

203. — LE COUPÉ (Esquisse). — Vente Manet N° 55.

L. 81 c., H. 65 c.

Sur le côté droit d'une rue à peine indiquée, stationne un coupé, vu par devant. Dans la rue, un homme debout cause avec le cocher.

204. — LE GRAND CANAL A VENISE. — Exposition 1884 N° 79.

Peint à Venise pendant le voyage que Manet y fit en 1875.

Les grands poteaux de couleurs alternantes bleue et blanche, placés dans l'eau, devant la porte d'un palais, ont servi de motif principal au tableau. Une gondole entre les poteaux.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

205. — Il existe une esquisse ou étude préliminaire du tableau terminé. — L. 48 c., H. 57 c.

M. Faure, Paris.

206. — ENFANT DANS LES FLEURS (Dessus de porte). — Exposition 1884 N° 83, Vente Manet N° 66.

L. 98 c., H. 60 c.

Un enfant coiffé d'un chapeau de paille et dont on ne voit que la tête et le haut de la poitrine, est enfoncé dans la verdure et les fleurs.

M. Durand-Ruel, Paris.

207. — JEUNE FEMME DANS LES FLEURS (Esquisse). — Vente Manet N° 61.

L. 81 c., H. 65 c. 1/2.

Sur le fond de bosquets, une femme se détache en clair, placée au milieu de massifs de fleurs, coiffée d'un chapeau brun, tenant son ombrelle légèrement esquissée de la main droite, sur l'épaule.

M. Auguste Pellerin, Paris.

208. — JEUNE FILLE DANS LES FLEURS (Esquisse). — Vente Manet N° 69, Vente Chabrier N° 11.

L. 95 1/2 c., H. 1 m. 14 c.

Debout vêtue d'une robe verte, coiffée d'un chapeau de paille, une jeune fille se prépare à la promenade. A gauche quelques fleurs se mêlent à des arbustes.

M. Durand-Ruel, Paris.

209. — FEMME DANS UN JARDIN. — Vente Manet N° 60.

L. 72 c., H. 1 m. 10 c.

Elle est vue de profil, debout, tournée vers la droite, coiffée d'un chapeau couleur marron, avec bride attachée sous le menton. Vêtue d'une jaquette également couleur marron, jupon quadrillé, jaune. Les deux

mains ensemble ramenées sur le devant du corps. Fond de gazon et d'arbres verts.

M. Albert Moullé, Paris.

210. — M. HOSCHEDÉ ET SA FILLE (Esquisse).

L. 1 m. 30 c., H. 97 c.,

Il est assis en plein air sur un banc, vu de face, coiffé d'un chapeau de paille, la main droite posée sur la cuisse, le bras gauche appuyé sur une petite table en fer. La fille debout placée par derrière, à sa gauche, s'appuie des deux bras, sur le dossier du banc.

211. — CHANTEUSE DE CAFÉ-CONCERT. — Vente Manet N° 48.

L. 65 c., 1/2, H. 81 c. 1/2.

Elle est vue de face, en cheveux, décolletée, les bras pendant droit, de chaque côté de la robe, debout, devant le trou du souffleur.

212. — PORTRAIT D'ALBERT WOLFF. — Vente Théodore Duret N° 23.

L. 71 c., H. 89 c.

Il est assis le corps renversé dans un fauteuil, vêtu d'une redingote noire, le col de chemise rabattu et cravate violette. Les mains tiennent une canne appuyée sur les deux bras du fauteuil.

Une particularité plaisante! Ce portrait, dans le catalogue de la vente après décès d'Albert Wolff, en avril 1892, est catalogué *genre de Manet*. L'expert qui dressait le catalogue, a dû trouver ce portrait remisé chez Wolff et, ignorant ses relations avec Manet, n'y a pas reconnu une œuvre originale. En 1892 les tableaux de Manet qui ne passaient point encore dans les ventes, échappaient

naturellement à la compréhension de la plupart des experts.

M. Manzi, Paris.

213. — LA TOILETTE, DEVANT LA GLACE. — Vente Manet N° 43.

L. 74 c. 1/2, H. 92 c.

Une jeune femme, cheveux blonds, décolletée vue de dos, est en train de lacer son corset bleu, devant une glace ou psyché, arrondie par le haut.

M. Durand-Ruel, Paris.

14. — JEUNE FEMME EN COSTUME ORIENTAL.

L. 73 c., H. 93 c.

Elle est debout, vue de face, vêtue d'une longue chemise blanche, coiffée d'un foulard jaune avec collier de corail. Les bras tombent de chaque côté le long du corps, un éventail oriental à la main droite. Un narguileh au coin, à droite.

M. Roger Marx, Paris.

215. — LE SUICIDÉ.

L. 45 c., H. 36 c.

Il est renversé sur un lit, les jambes pendantes, les pieds sur le plancher, un revolver à la main droite. Fond d'appartement gris.

M. Auguste Pellerin, Paris.

216. — HUITRES (Nature morte). — Vente Manet N° 81.

L. 35 c., H. 55 c.

Sur le premier plan à gauche un citron coupé par le milieu et une huître. Par derrière, sept huîtres dans une assiette blanche. A gauche, par

derrière, encore une bouteille de champagne, dans un vase réfrigérant et partie d'un éventail japonais.

Madame Ernest Rouart, Paris.

217. — NANA. — Vente Manet N° 11.

L. 1 m. 16 c., H. 1 m. 50 c.

M. Auguste Pellerin, Paris.

218. — PORTAIT DE M. FAURE, DANS LE ROLE DE HAMLET. — Salon de 1877. Vente Manet N° 5.

L. 1 m. 31 c., H. 1 m. 96 c.

M. Durand-Ruel, Paris.

219. — Il existe une première étude ou esquisse du motif de *Faure dans le rôle de Hamlet.*

L. 1 m. 31 c., H. 1 m. 76.

Le personnage est plus mince et plus élancé que dans le tableau définitif. Il n'a pas de ceinturon et de fourreau d'épée, ni manteau sur le bras, ni plume au chapeau, comme dans le tableau définitif.

M. Auguste Pellerin, Paris.

220. — PORTRAIT DE STÉPHANE MALLARMÉ. — Exposition 1884 N° 87.

L. 34 c., H. 26 c.

Il est assis renversé de côté dans un fauteuil. La main droite avec laquelle il tient un cigare, est posée sur un papier. La gauche est dans la poche du veston.

Madame Mallarmé, Paris.

221. — JEUNE FEMME AU CHAPEAU ROND. — Vente Manet N° 36.

L. 46 c., H. 55 c. 1/2.

Elle est vue de profil, coiffée d'un chapeau rond noir, à petit bord, un voile lui descendant au milieu du visage. Col blanc droit, robe bleue. Un parapluie dans la main droite. Mi-corps.

M. Auguste Pellerin, Paris.

222. — JEUNE FEMME EN ROSE (Esquisse). — Vente Manet N° 35.

L. 66 c., H. 82 c.

Elle est tournée vers la gauche, debout. Nu-tête. Les cheveux qui tombent en partie sur le front, sont séparés par une raie, au milieu. Elle est vêtue d'une sorte de peignoir rose clair, tout juste indiqué. Le bras gauche tombe le long du corps.

M. Blum, Paris.

LA BRIOCHE. — Il existe deux tableaux de dimensions différentes avec variantes dans les détails, portant ce même titre et ayant comme commun motif une brioche, dans laquelle une rose est piquée, placée sur une nappe blanche, elle-même sur une table. Des fruits et un couteau forment des accessoires.

223. — Le plus grand, Exposition 1884 N° 85, L. 79 c., H. 63 c., a un fond neutre et uni, assez sombre.

M. Faure, Paris.

224. — Le plus petit, L. 54 c., H. 46 c., a un fond gris clair, parsemé de feuillage.

M. Auguste Pellerin, Paris.

225. — LE SKATING. — Exposition 1884 N° 89, Vente Manet N° 8, Vente Chabrier mars 1896 N° 9.

L. 72 c., H. 92 c. 1/2

Dans le promenoir, une jeune femme au corsage brodé, coiffée d'une toque de fourrure est accompagnée d'une fillette, qui lui donne la main. Sur le ring, par derrière, les patineurs que la foule regarde avec intérêt.

M. Auguste Pellerin, Paris.

226. — LE BOUCHON. — Vente Ad. Tavernier mars 1900.

L. 91 c. 1/2, H. 73 c.

Un mastroquet le brûle-gueule au coin de la lèvre en cotte bleue, la casquette sur le nez. Devant lui des verres et des bouteilles. A côté de lui une femme assise et pliée sur la table.

M. Tschoukine, Moscou.

227. — LA PRUNE. — Exposition 1884 N° 86.

Une jeune femme assise en robe rose, coiffée d'un chapeau entouré d'une étoffe, s'appuie la tête sur sa main droite, le bras accoudé sur une table de café en marbre blanc. L'autre main est posée sur la table. Devant elle un petit verre, dans lequel se trouve une prune à l'eau-de-vie.

M. Deudon, Nice.

LA SERVANTE DE BOCKS. — Il existe deux tableaux de ce sujet de dimensions différentes et avec variantes.

228. — Le plus grand, exposé à l'Exposition de 1884 n° 88, et ayant fait partie de la vente Manet N° 10.

L. 79 c., H. 98 c.

Représente la servante tenant deux bocks de la main gauche levée,

pendant qu'elle en pose un troisième sur une table au premier plan, et fumant sa pipe, un homme coupé à mi-corps vêtu d'une blouse et coiffé d'une casquette, regarde une chanteuse, qui apparaît à gauche sur une scène formant le fond du tableau. A gauche de la servante et de l'homme en blouse, un spectateur à chapeau rond gris.

M. Haviland, Paris.

229. — L'autre tableau, de moindre dimension que le précédent.

L. 64 c., H. 77 c.

Représente la servante et l'homme en blouse à peu près dans les mêmes poses et attitudes, mais l'homme moins développé, est coupé plus haut à mi-bras, le fond est formé par une tapisserie derrière la servante, au lieu de l'être par une scène avec figurante et à gauche, au lieu d'un homme à chapeau rond gris, s'en voit un à chapeau à haute forme noir.

M. Auguste Pellerin, Paris.

230. — Il existe encore une première étude ou esquisse du même sujet de moindre dimension que les deux tableaux.

L. 37 c. 1/2, H. 45 c.

M. Faure, Paris.

231. — FEMME EN ROBE DE SOIRÉE.

L. 85 c., H. 1 m. 80 c.

Elle est debout en pied, de face, de grandeur naturelle. Vêtue d'une robe à raies grises-violettes. Les deux bras pendants. Les mains gantées. Tenant de la main gauche un éventail japonais. Le haut du corsage de la robe échancré, laissant voir une chemisette blanche, qui couvre le devant de la poitrine et les bras.

M. Cognacq, Paris.

232, — COURSES A LONGCHAMP.

L. 21 c., H. 12 c. 1/2.

Cinq chevaux et cinq jockeys viennent en avant. A droite un jockey à casaque bleue, puis un à casaque rose. Le turf vert. Le fond à droite, montant jusqu'au haut, est formé par un rideau d'arbres au bas duquel se voient des spectateurs. Panneau parqueté.

M. Durand-Ruel, Paris.

233. — VUE PRISE PRÈS DE LA PLACE CLICHY (Étude).

L. 23 c., H. 38 c.

Des maisons multicolores. Un ciel noir, des toits rouges, des gens qui grouillent, des hommes qui balayent.

Cette étude a fait partie de la vente Blot, mai 1900, cataloguée, par erreur, *Rue à Bayonne.* Manet n'a jamais peint à Bayonne.

MM. Bernheim jeune, Paris.

Portraits ou études peints d'après Mlle Lemonnier.

Manet a fait dans les années 1876, 77 et 78, six portraits ou études, dans des arrangements et costumes divers, d'une jeune fille amie de sa famille, Mlle Isabelle Lemonnier.

234. — Le tableau de la vente Doria, mai 1899, N° 189, catalogué la *Femme à l'épingle d'or* en est un.

L. 71 c., H. 91 c.

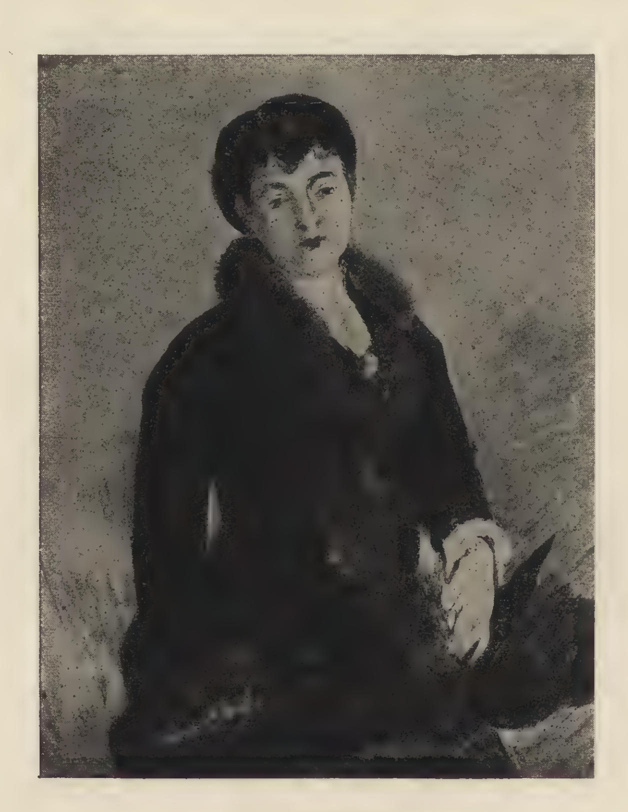
Une jeune femme en noir, debout, de face. Le corsage est échancré en pointe et bordé d'une ruche de dentelles, l'ouverture est retenue par une épingle d'or. Les cheveux coiffés avec une raie sur le côté et un bandeau

arrondi sur le milieu du front, portent un chapeau noir posé sur le côté. La main gauche est gantée de Suède gris.

M. Auguste Pellerin, Paris.

235. — Un second portrait est désigné comme la *Jeune fille au fichu blanc.*

Il représente l'original debout tourné vers la gauche de la toile, la tête presque de face. Le cou est entouré d'un fichu blanc, formant un nœud bouffant sous le menton. Le vêtement est une sorte de pardessus portant



Mlle LEMONNIER.

deux rangs de boutons. Toque ou chapeau noir. Main gauche seule visible, gantée.

MM. Agnew, Londres.

236. — Un troisième portrait. L. 81 c., H. 1 m. 1 c.

Représente l'original debout, tourné vers la droite ; la tête nue, vue de face est légèrement inclinée sur l'épaule droite. Une sorte de juste au corps ou paletot brodé de fourrure est jeté sur les épaules et enveloppe le corps. Elle tient devant elle des deux mains son chapeau rond noir. Rose av feuilles au haut du corsage. Fond gris bleu.

M. Auguste Pellerin, Paris.

237. — Un quatrième portrait. L. 81 c., H. 1 m. 1 c.

Représente l'original debout presque de face, tête nue, décolletée, en robe claire de soirée, les deux bras tombants ramenés sur le devant et les mains gantées, croisées.

Madame Ernest Rouart, Paris.

238. — Un cinquième portrait. L 73 c. 1/2, H. 92 c. 1/2.

Aucune main n'est visible. Il représente l'original à peu près de profil tourné vers la gauche, mais la tête un peu ramenée vue des trois-quarts. Le corps est enveloppé d'un grand mantelet avec fourrure. Chapeau noir. Les cheveux en partie arrangés en boucles sur le front. Coupé à moitié du jupon.

239. — Enfin il existe une étude ou esquisse de moindre dimension que les tableaux précédents. L. 41 c., H. 31 c.

La jeune fille est assise sur la gauche dans un fauteuil, tête nue, légère-

ment décolletée, le corsage bordé de fourrure, les mains croisées. A droite un vase à fleurs blanc.

M. Fabre, Paris.

1878-1879

240. — AU CAFÉ.

L. 83 c., H. 77 c.

Devant une table de marbre sur laquelle se voient des chopes de bière et un pot d'allumettes un homme est assis entre deux femmes. Il est coiffé d'un chapeau noir à haute forme, la femme du fond est de profil nu-tête, celle du premier plan est coiffée d'un chapeau de feutre gris et se retourne, présentant son visage des trois quarts, de face. Par derrière ces trois personnages se voit un homme de dos, coiffé d'un chapeau à haute-forme. Signé en bas à droite et daté 1878.

C'est le graveur Guérard, le mari d'Eva Gonzalès, qui a posé pour l'homme entre les deux femmes.

M. Auguste Pellerin, Paris.

241. — LE 30 JUIN 1878, RUE DE BERNE. — Vente Manet N° 56, catalogué *Rue pavoisée.*

L. 81 c., H. 65 c.

La rue ensoleillée vue en profondeur. A gauche, au premier plan, un homme n'ayant qu'une jambe, marche appuyé sur deux béquilles. A droite, un fiacre découvert, arrêté contre le trottoir. Des drapeaux tricolores légèrement traités pendent aux maisons.

M. Auguste Pellerin, Paris.

242. — LES DRAPEAUX, 30 JUIN 1878. — Vente Blot N° 188, mai 1900.

L. 65 c., H. 81 c.

Au premier plan, à gauche la partie rouge d'un drapeau tricolore, coupant la rue en biais. A droite un coupé vu par derrière avec la tête du cheval et le chapeau du cocher. Au fond le côté droit ensoleillé de la rue et où les maisons sont pavoisées de drapeaux.

M. Blot, Paris.

243. — LES PAVEURS DE LA RUE DE BERNE. — Vente Choquet N° 70.

L. 79 c., H. 63 c.

Une rue très lumineuse, vue en profondeur. Devant les maisons, au bord des trottoirs des véhicules divers sont arrêtés. Au premier plan un groupe de paveurs.

MM. Cassirer, Berlin.

Les deux tableaux du *30 juin 1868* et le tableau des *Paveurs de la rue de Berne* ont été peints par Manet de son atelier, au N° 4 de la rue de Saint-Pétersbourg, dont les fenêtres donnaient sur la rue de Berne, dans toute sa longueur.

244. — PORTRAIT DE MANET PAR LUI-MÊME, DEBOUT.

L. 63 c., H. 94 c.

De face, debout, veston gris jaune. Calotte sur la tête. Les deux bras écartés et les mains dans les poches du veston.

Ce portrait, resté en partie à l'état d'esquisse, est le seul que Manet ait fait de lui-même, avec celui qui suit.

M. le Dr Max Linde, Lubeck.

245. — PORTRAIT DE MANET PAR LUI-MÊME, dit le PORTRAIT A LA PALETTE.

L. 67 c., H. 83 c.

Chapeau de feutre mou, noir, de face tourné un peu vers la droite. Veston gris jaune. La palette à la main gauche. Mi-corps.

Manet, dans ce portrait, peint à peu près dans le même temps que le précédent, s'y est cependant donné un air beaucoup plus jeune.

M. Auguste Pellerin, Paris.

246. — PORTRAIT DE GEORGE MOORE. — Vente Manet N° 59, catalogué *Jeune homme dans un jardin.*

L. 46 c., H. 55 c.

Il est vu de face nu-tête, assis à califourchon en plein air, sur un siège pliant, vêtu de bleu. Au fond une clôture de jardin et un treillage couvert de plantes grimpantes.

M. Max Liebermann, Berlin.

247. — LE MELON (Nature morte). — Exposition 1884 N° 93.

L. 55 c., H. 45 c.

Un gros melon sur une table de marbre, renversé un peu vers la gauche.

M. Max Liebermann, Berlin.

248. — TÊTE DE FEMME. — Vente Manet N° 26.

L. 51 c., H. 63 c.

La figure est de face. La tête nue avec quelques boucles de cheveux abaissées sur le front. Le cou entouré d'un fichu noir, noué et descendant

sur la poitrine. Coupé aux bras, croisés et ramenés sur le devant. Fond vert.

M. Donop de Monchy, Paris.

249. — SOUS LES ARBRES (Esquisse). — Vente Manet N° 62.

L. 81 c., H. 65 c.

Sur le devant, au milieu, une femme en robe blanche assise l'ombrelle ouverte ; près d'elle un homme, en costume clair, étendu dans l'herbe appuyé sur le coude droit. A droite de ce groupe, lui tournant le dos, une femme en robe bleue se baisse pour cueillir des fleurs. Derrière, au second plan, un homme arrose des fleurs, avec une lance.

M. C. Pissaro, Paris.

250. — FEMME NUE, Académie. — Vente Manet N° 41.

L. 61 c. 1/2, H. 81 1/2 c.

Uue jeune femme est assise nue, coupée par le cadre en haut des cuisses. Les bras relevés tiennent, de ses deux mains, la chevelure qui lui couvre le front. Un bracelet au bras gauche.

251. — DANS LA SERRE. — Salon de 1879.

National Galerie. Berlin.

252. — PORTRAIT DE MADAME MANET, DANS LA SERRE.

L. 1 m., H. 80 c.

Elle est nu-tête, en robe grise, assise sur un banc vert, à gauche de la toile, tournée vers la droite, les mains croisées sur les genoux. Fond des plantes d'une serre.

Ce tableau a été peint à la même époque que *Dans la Serre* du Salon de 1879 et l'arrangement est semblable.

M. Manzi, Paris.

253. — FEMME EN NOIR, A L'ÉVENTAIL.

L. 83 c., H. 72 c.

Elle est assise dans un fauteuil beige, sur la gauche de la toile, vue presque de face, vêtue de noir, les deux mains ramenées sur le devant du corps, tenant, dans la gauche un éventail noir, déployé. Tête nue, cheveux noirs. Fond des plantes vertes d'une serre. Peint dans le même temps que les deux précédents.

M. Théodore Duret, Paris.

254. — BUSTE NU, d'après un modèle qui s'appelait Marguerite.

L. 49 c., H. 59 c

La figure de profil tournée vers la gauche. Le buste entouré d'une partie de chemise blanche. Cheveux blonds. Coiffée d'un chapeau de paille avec fleurs. Fond vert. Signé en bas, à gauche E. M.

C'est le modèle que Manet a fait poser pour ses pastels, *Femme dans un tub* et *Femme à la jarretière.*

M. Moreau-Nélaton, Paris.

255. — TÊTE DE FEMME. — Exposition 1884 N° 92.

Elle est vue de trois-quarts, tournée vers la gauche. Tenant de ses deux mains gantées un journal illustré ouvert, dans lequel elle regarde. Coiffée d'un petit chapeau ou toque, les cheveux lui descendant sur le front.

M. Faure, Paris.

256. — PORTRAIT DE M. DE JOUY. — Exposition 1884 N° 93.

L. 64 c., H. 79.

Il est tourné vers la gauche en robe d'avocat, avec rabat blanc sur la poitrine et toque noire sur la tête. Favoris blancs. La main gauche ouverte

s'appuie sur la robe. Sous le bras un dossier, sur lequel on lit : 1879. A J. de Jouy. E. Manet.

Légué par M. de Jouy à M. Maugras, avocat, son exécuteur testamentaire et son ami.

257. — CHEZ LE PÈRE LATHUILLE. — Salon de 1880. — Vente Manet N° 6. Vente Théodore Duret N° 18.

M. Van Cutsen, Bruxelles.



Mlle GAUTHIER-LATHUILLE.

258. — PORTRAIT DE Mlle GAUTHIER-LATHUILLE.

L. 49 c. H. 60 c.

Elle est vue de face. Les bras nus et croisés sont coupés à moitié par le bas. Elle est vêtue de mousseline blanche, le corsage légèrement échancré, et coiffée d'un chapeau également de mousseline.

M. Jules Strauss, Paris.

259. — LA PROMENADE. — Vente Manet N° 64.

L. 70 c., H. 93 c.

Une jeune femme debout vue de profil, la tête un peu retournée s'avance vers la gauche en costume de ville, robe et mantelet noirs. Elle est coiffée d'un chapeau sur lequel on voit un bouquet de fleurs mauves. Les mains gantées sont ramenés devant le corps et tiennent une ombrelle fermée. Fond de feuillage.

M. Auguste Pellerin, Paris.

260. — PORTRAIT DE M. BRUN.

Grandeur naturelle, en pied. Moustache blonde. Jaquette violette. Une petite rose à la boutonnière. Gilet jaune, pantalon blanc. Fond de verdure.

M. Degas, Paris.

PORTRAITS DE M. CLÉMENCEAU. — Il existe deux portraits commencés par Manet de M. G. Clémenceau, qui était alors député du XVIIIe arrondissement de Paris. Ils n'ont été ni l'un ni l'autre terminés. Dans les deux l'original est en redingote boutonnée, les bras croisés sur la poitrine, représenté comme à la tribune.

261. — L'un d'eux, L. 94 c., H. 1 m. 14 c. a été cependant assez poussé pour que la tête ait tout son caractère et que le corps soit bien modelé.

262. — Le moins poussé a L. 93 c., H. 1 m. 16 c.

M. G. Clémenceau, Paris.

1880-1881-1882-1883

263. — PORTRAIT DE M. ANTONIN PROUST. — Salon de 1880.

M. Antonin Proust, Paris.

264. — Avant de peindre ce portrait exposé au Salon de 1880, Manet en avait peint un autre, en 1877.

L. 1 m. 10 c., H. 1 m. 80 c.

L'original y est représenté debout de grandeur naturelle, des trois-quarts de face, tourné vers la gauche. Nu-tête, tenant son chapeau de la main droite appuyée sur une canne. Le bras droit ramené vers le gilet jaune clair. Jaquette noire, pantalon gris, fond gris.

M. Cognacq, Paris.

265. — Il existe une première esquisse du portrait en pied d'Antonin Proust, où le corps et les jambes sont simplement indiqués par un trait et où la tête a été seule un peu poussée.

266. — ASPERGES. — Exposition 1884 N° 96, Exposition universelle 1889, Exposition universelle 1900.

L. 54 c., H. 44 c. 1/2

Une grosse botte d'asperges placée sur un lit d'herbes vertes, les pointes tournées vers la droite.

M. Rosenberg, Paris.

267. — JAMBON (Nature morte). — Exposition 1884 N° 97, Vente Pertuiset juin 1888.

L. 40 c., H. 32 c.

Un jambon coupé à moitié est dans un plat d'argent, sur une nappe blanche. Devant le plat un couteau.

M. Degas, Paris.

268. — PORTRAIT DE Mlle ÉMILIE AMBRE (dans le rôle de Carmen).

L. 75 c., H. 95 c.

Elle est vue de face, coupée à moitié du jupon, en costume espagnol, la tête enveloppée d'une mantille. Un bouquet de fleurs en haut, du côté gauche de la poitrine. Le bras gauche appuyé sur la hanche, le droit ramené en avant du corps et tenant un éventail abaissé.

Ce portrait a été peint à Bellevue dans l'été de 1880.

Madame A. Scott, Philadelphie.

269. — FILLETTE SUR UN BANC. — Vente Manet N° 24.

L. 36 c., H. 60 c. 1/2

Elle est vue des trois-quarts tournée vers la gauche, assise sur un banc de jardin, vert. Col blanc retombant sur l'épaule, cheveux couvrant le front, chapeau gris à larges bords rejeté en arrière. Fond de feuillage. Vêtement peu fait.

Peint à Bellevue en 1880 dans la villa de Mlle Émilie Ambre.

M. Vayson, Paris.

270. — Il existe une seconde étude ou répétition de cette fillette sur un banc.

L. 49 c., H. 59 c.

M. Auguste Pellerin, Paris.

271. — CHANTEUSE DE CAFÉ-CONCERT. — Vente Manet.

L. 74 c. 1/2, H. 93 c.

Elle chante placée sur la scène à droite de la toile, décolletée, robe claire, le bras droit avancé devant elle, le gauche tombant le long du corps, sur la robe, gantée. En bas à gauche les spectateurs sommairement indiqués. Au fond les arbres d'un jardin, globes de gaz en haut coupés par le cadre.

272. — Il existe une première étude ou esquisse avec variantes de cette chanteuse, de moindre dimension.

L. 35 c., H. 53 c.

M. Auguste Pellerin, Paris.

273. — LA MODISTE. — Vente Manet N° 51.

L. 74 c., H. 85 c.

Elle est vue de profil décolletée la tête nue tournée vers la gauche, un mantelet lui tombe des épaules sur la robe. Elle tient devant elle, dans ses mains, un chapeau de femme. A gauche de la toile, chapeau de paille à ruban rouge.

M. Auguste Pellerin, Paris.

274. — LA DAME ROSE.

L. 72 c., H. 91 c.

Une dame les bras nus et décolletée par devant, cheveux noirs, est assise tournée vers la droite, sur une chaise à dossier doré. Les bras sont ramenés l'un vers l'autre et les mains sont croisées. Bracelets aux poignets. Robe rose avec une sorte d'écharpe en dentelle passée sur le cou et entourant, nouée, la poitrine. Fond gris clair.

Ce tableau est un de ceux où Manet a poussé le plus loin l'art de peindre en clair, en pleine lumière, sans ombre.

M. Auguste Pellerin, Paris.

275. — Mme MANET DANS LE JARDIN, A BELLEVUE.

L. 65 c. 1/2, H. 82 c.

Elle est sssise de profil tournée vers la droite dans un fauteuil à bascule en bois, coiffée d'un chapeau de paille à bords rabattus. Fond de feuillage.

M. Max Liebermann, Berlin.

276. — PROFIL DE JEUNE FILLE. — Vente Manet N° 25.

L. 25 c., H. 33 c.

La tête nue de profil est tournée vers la droite. Cheveux blonds cendrés. Boucle d'oreille. Robe montante bleu foncé, avec col et manchettes blancs. Assise sur un canapé rouge.

M. Blot, Paris.

277. — L'ARROSOIR (Panneau décoratif). — Exposition 1884 N° 103, Vente Manet N° 87.

L. 60 c., H. 98 c.

Un arrosoir à droite et à côté un rateau. Le fond est formé par le feuillage d'arbustes avec partie d'une allée de jardin et quelques fleurs rouges.

M. Leclanché, Paris.

278. — GRAND-DUC (Panneau décoratif). — Exposition 1884 N° 110, Vente Manet N° 88.

L. 46 c., H. 97 c. 1/2.

Sur un fond de cloison d'appartement, l'oiseau de proie est cloué la tête en bas et l'aile étalée.

279. — LIÈVRE (Panneau décoratif). — Exposition 1884 N° 111, Vente Manet N° 89, Vente Chabrier N° 12.

L. 60 c. 1/2, H. 97 c. 1/2.

Attaché par les pattes, un lièvre est suspendu au montant d'une fenêtre. A gauche les vitres garnies de rideaux blancs.

Madame W. R. Green, États-Unis.

280. — VASE DE FLEURS (Panneau décoratif). — Vente Manet N° 86, Vente Chabrier N° 10.

L. 61 c., H., 98 c.

Un vase sur socle de bois contenant une large gerbe de fleurs, roses et tulipes, est posé sur une table.

Madame W. R. Green, États-Unis.

281. — Indépendamment de ces quatre panneaux décoratifs ayant fait partie de la vente Manet, il en existe un cinquième, traité en esquisse ou étude.

L. 58 c., H. 98 c.

Un arbuste à larges feuilles au premier plan, à gauche, se détache sur le fond couvert de gazon, et sur le feuillage vert d'arbres. Quelques fleurs rouges çà et là.

M. Max Liebermann, Berlin.

282. — PORTRAIT DE M. PERTUISET. — Salon de 1881.

M. Durand-Ruel, Paris.

283. — PORTRAIT DE M. HENRI ROCHEFORT. — Salon de 1881.

M. Faure, Paris.

284. — JEANNE (Le Printemps). — Salon de 1882.

M. Faure, Paris.

285. — LA JEUNE FILLE A LA PÈLERINE. — Vente Manet N° 22, Vente Doria N° 188, catalogué, *Jeune Femme.*

L. 36 c., H. 55 c.

De trois-quarts à droite, mi-corps. Elle est vêtue d'un manteau à pèle-

rine de couleur beige. Une rose au-dessous du cou sur la poitrine. Elle est coiffée d'un chapeau garni de plumes de coq de bruyère et bordé d'un ruban violacé.

M. Cognacq, Paris.

286. — JEUNE TAUREAU DANS UN PRÉ.

L. 1 m., H. 79 c.

Il est vu de profil tourné vers la droite, la tête abaissée, mais retournée et regardant de face. Au fond la lisière d'un bois. Fait à Versailles en 1881. Signé en bas à droite : Manet.

M. Théodore Duret, Paris.

Ce jeune taureau est le seul tableau de son genre que Manet ait peint.

287. — Il existe cependant une petite étude d'animaux rustiques, peinte en 1871, à Berck.

L. 21 c. 1/2, H. 12 c.

Trois vaches dans un pré. Celle de gauche vue par derrière, celle du milieu de profil et celle de droite presque de face.

M. Donop de Monchy, Paris.

288. — PORTRAIT DU JEUNE BERNSTEIN, EN MOUSSE (Esquisse).

L. 79 c., H. 1 m. 31 c.

Il est vu de face, en pied, les jambes écartées. Pantalon et chemise blancs. Col de marin rabattu dans le dos et cravate nouée par devant. Chapeau rejeté en arrière.

Madame Bernstein, Paris.

289. — L'ÉVASION. — Exposition 1884 N° 109, Vente Manet N° 84.

L. 73 c., H. 80 c. 1/2.

La mer bleue qui monte vers l'horizon remplit presque toute la toile. En haut tout à fait au loin, comme un point, un navire qui va recevoir les évadés. Au milieu un bateau qui les porte vers le navire.

Ce tableau est comme l'*Exécution de Maximilien* une de ces œuvres d'exception, où Manet a peint une scène qu'il n'avait point vue. L'évasion représentée est celle de Rochefort et de ses compagnons réussissant à s'échapper de la Nouvelle-Calédonie, où ils avaient été transportés après la Commune.

Madame Albert Hecht, Paris.

290. — Il existe une première étude ou composition de ce sujet de plus grande dimension, L. 1 m, 16 c., H. 1 m. 46 1/2, mais moins achevée que le petit tableau.

L'arrangement est le même, cependant les évadés, dans le bateau qui les emporte vers le navire, sont plus déterminés et la figure de Rochefort à l'arrière est particulièrement reconnaissable.

M. Max Liebermann, Berlin.

Au moment où il peignait l'*Évasion*, Manet fut amené à faire une étude de la tête d'Olivier Pain, qui avait été le compagnon de Rochefort dans son évasion de la Nouvelle-Calédonie.

291. — L'étude faite rapidement, en une courte séance, représente la tête de profil, légèrement esquissée sur la toile restée blanche.

L. 30 c., H. 40 c.

M. Antonin Proust, Paris.

292. — LE CLAIRON (Esquisse).

L. 81 c., H. 1 m.

Il est vu à peu près de profil tourné vers la gauche. Tenant son clairon, dans lequel il souffle, de la main droite. Coiffé d'un képi, vêtu de la capote de la ligne.

M. George Moore, Londres.

293. — UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE. — Salon de 1882, Vente Manet N° 7, Vente Chabrier N° 8.

M. Auguste Pellerin, Paris.

294. — Il existe une étude préliminaire de ce motif du Bar avec variantes.

L. 56 c., H. 47 c.

M. Durand-Ruel, Paris.

295. — MÉRY (L'Automne). — Exposition 1884 N° 113, Vente Manet N° 21.

L. 51 c. 1/2, H. 73 c.

Elle est nu-tête de profil tournée vers la gauche, contre une tapisserie, très claire, parsemée de fleurs. Vêtue d'une pelisse marron. Les mains dans un manchon soutenu par un ruban, qui passe sur les épaules. Coupé à moitié du jupon.

Légué au Musée de Nancy, par Mme Méry Laurent.

296. — L'AMAZONE. — Exposition 1884 N° 114.

L. 52 c., H. 74 c.

Elle est debout vue de face coiffée d'un chapeau noir à haute forme. Au corsage un mouchoir blanc est placé dans l'entre-deux du vêtement. Elle a le bras gauche relevé vers le sein et la main gantée. Coupé au-dessous de la taille.

M. Auguste Pellerin, Paris.

Dans les trois dernières années de sa vie 1880, 1881, 1882, Manet a passé l'été auprès de Paris successivement à Bellevue, Versailles et Rueil. Il a peint, dans les jardins même des maisons qu'il habitait, des tableaux de plein air avec des personnages sur un fond de feuillage ou bien il a simplement pris pour motifs les bosquets et les arbres des jardins et la façade des maisons.

A Bellevue en 1880

297. — JEUNE FILLE DANS UN JARDIN. — Vente Manet N° 65.

L. 1 m. 15 c., H. 1 m, 51 c.

Au premier plan un jeune fille assise sur l'herbe de grandeur naturelle, de profil tournée vers la droite, coiffée d'un chapeau de paille avec rubans. Grande collerette blanche et vêtement bleu. Au delà d'elle un arrosoir. Comme fond, jusqu'au haut de la toile, le feuillage et les fleurs des arbustes du jardin.

Cette jeune fille était la sœur de Mme Guillemet du tableau *Dans la Serre.*

Madame Ernest Rouart, Paris.

298. — JEUNE FILLE DANS UN JARDIN.

L. 70 c., H. 92 c.

La jeune fille du tableau précédent, a été introduite dans un autre tableau et dans des conditions différentes.

Elle est très réduite de proportions et se trouve assise sur l'herbe au milieu du tableau, vue de face, avec son chapeau de paille et son vêtement bleu. A sa gauche sont placés un arrosoir et un rateau. Au premier plan des fleurs rouges. Le fond est formé par le feuillage de plantes et d'arbres, couvrant un mur et, par dessus le mur, le haut de la maison. Ciel bleu.

M. Durand-Ruel, Paris.

A Versailles 1881

299. — MON JARDIN ou LE BANC. — Exposition 1884 N° 106.

L. 81 c., H. 61 c.

Une allée coupe le jardin de biais, par le milieu. Sur l'allée, à gauche, un banc avec pieds en fer, siège et dossier en bois. Au fond un mur de clôture couvert de plantes vertes.

M. Durand-Ruel, Paris.

A Rueil 1882

300. — LA MAISON.

L. 92 c., H. 73.

La façade de la maison, avec ses fenêtres et au milieu une porte avec colonnettes, surmontée d'un fronton triangulaire. Un grand arbre au milieu, devant la maison et des bosquets par devant et à droite.

MM. Cassirer, Berlin.

301. — LA MAISON.

L. 73 c., H. 92 c.

Même façade de maison que la précédente, avec la même porte à colonnettes et fronton triangulaire et le même gros arbre par devant. Seulement le tableau au lieu d'être en largeur, comme le précédent, est en hauteur.

M. Faure, Paris.

302. — UNE ALLÉE. — Vente Manet N° 72.

L. 66 c. H. 82 c.

Une allée de jardin commençant au coin à gauche et allant vers la droite, où elle s'enfonce sous les arbres. A gauche massif de verdure d'où s'élève un gros tronc d'arbre. On entrevoit, surtout à droite, un mur surmonté de toits rouges. A droite, en haut, le feuillage d'arbres.

M. Durand-Ruel, Paris.

303. — UNE ALLÉE. — Vente Manet N° 73.

Même motif avec variantes que le précédent.

L. 51 c., H. 82 c.

L'allée part du coin gauche de la toile pour s'en aller de biais vers la droite. Au second plan des bosquets et par derrière un mur. Un gros arbre au milieu dont le feuillage est coupé en haut de la toile.

M. le Dr Robin, Paris.

304. — PAYSAGE A RUEIL (Ébauche). — Vente Manet N° 74.

L. 65 c. 1/2, H. 81 c.

Même motif que l'*Allée* du N° 72 et 73 de la vente Manet, mais resté, surtout à la partie supérieure, à l'état d'ébauche.

305. — PAYSAGE A RUEIL (Esquisse). — Vente Manet N° 69.

L. 46 c. 1/2, H. 56 c. 1/2.

Au premier plan des gazons et verdures. Un arbre à gauche avec quelques arbustes contre un mur. Par derrière, à droite, une maison avec contrevent vert.

M. Albert Moullé, Paris.

306. — ARBRES. — Vente Manet N° 71.

L. 65 c. 1/2, H. 81 c. 1/2.

Deux gros troncs d'arbre au milieu. Le feuillage est coupé en haut de la toile. Un banc sous les arbres à gauche et une muraille au fond.

Manet, dans les dernières années, s'est comme délassé, à peindre des fruits de toute sorte sur des toiles de petites dimensions. En 1871 il avait déjà peint, comme nature morte, des *Amandes* (Exposition 1884 N° 60), en 1879 et en 1880 il peint un

gros *Melon* et des *Asperges*. Il peint encore ces années-là et années suivantes :

307. — PÊCHES. — Vente Manet N° 92.

L. 40 c. 1/2, H. 33 c 1/2.

Quatre pêches. Trois placées côte à côte surmontées de la quatrième, sur des feuilles vertes.

Madame Bernstein, Berlin.

308. — PÊCHES. — Vente Pertuiset, juin 1888.

L. 38 c., H. 28 c.

Des pêches mises les unes sur les autres, avec quelques feuilles vertes, sur une sorte de plateau ou support.

M. Faure, Paris.

309. — UNE CORBEILLE DE POIRES. — N° 57 de la vente Manet, substituée au moment de la vente, à l'esquisse cataloguée.

L. 41 c., H. 35 c.

Cinq poires, avec des feuilles de vigne, dans une corbeille à jour.

M. Théodore Duret, Paris.

310. — UNE POIRE — Vente Pertuiset, juin 1888.

L. 16 c., H. 20 c.

M. Degas, Paris.

311. — UNE CORBEILLE DE FRAISES.

L. 26 c. 1/2, H. 20 c.

Dans une corbeille de rustique vannerie des fraises empilées sur des feuilles vertes.

M. Auguste Pellerin, Paris.

312. — PRUNES. — Vente Pertuiset juin 1888.

L. 24 c., H. 22 c.

Mademoiselle C. C. Haynes, New-York.

313. — GRENADES.

L. 20 c., H. 40 c.

M. le baron Vitta, Paris.

314. — POMMES.

L. 23 c., H. 17 c.

Trois pommes, deux à gauche, une à droite, vertes et rouges, se reflétant sur la table où elles sont posées.

Succession de Madame Méry Laurent, Paris.

315. — UN CITRON.

L. 21., H. 13 c.

Un gros citron dans un plat d'argent, la queue du citron tournée vers la droite. Signé à droite, en bas, par Madame Manet.

M. Antonin Proust, Paris.

316. — BOCAL.

L. 25 c., H. 33.

Sur un coin de table recouvert d'une serviette blanche, à côté d'un

couteau d'argent, un bocal carré contenant des pickles anglais. Bouchon en cire rouge.

M. Charles Ephrussi, Paris.

Manet a fait, à la fin de sa vie, un certain nombre de tableaux où des fleurs sont peintes dans des vases en verre ou en cristal. Ils ont figuré en partie à l'exposition des Beaux-Arts de 1884 N° 100, 101, 102, 115, 116.

M. de Tschudi, dans son étude sur Manet (Bruno Cassirer, Berlin 1902), a dit de ses fleurs : « Je ne crois pas que jamais « des fleurs aient été peintes d'une telle beauté, d'une telle fraî- « cheur, d'une telle vivacité de coloris, d'une telle profondeur « aérienne. »

317. — ROSES.

L. 24 c., H. 31 c.

Une rose rouge et une rose jaune avec quelques feuilles dans une sorte de verre à champagne allongé. Fond gris clair. Signé à droite en bas : Manet.

Succession de Madame Méry Laurent, Paris.

318. — ROSES.

L. 24 c., H. 18 c.

Sur une nappe blanche deux roses avec tige et feuilles sont étendues, l'une à droite rose, l'autre à gauche thé.

M. Auguste Pellerin, Paris.

319. — BOUQUET DE FLEURS.

L. 34 c., H. 52 c.

Fleurs multicolores, pivoines, glaïeuls, soucis avec feuilles dans un vase de cristal allongé, où se voient des feuilles et des tiges dans l'eau.

M. Auguste Pellerin, Paris.

320. — FLEURS. — Vente Choquet N° 68.

L. 34 c., H. 55 c.

Dans un vase de cristal, de forme carrée, baignent quelques branches de lilas. Le vase est posé sur une table couverte d'une nappe blanche, fond sombre.

Madame la comtesse de Béarn, Paris.

321. — VASE DE FLEURS, LILAS BLANCS.

A fait partie de la vente Manet sans être catalogué, à la place du N° 27.

L. 41 c., H. 54 c.

Des lilas étendus latéralement des deux côtés de l'orifice d'un vase en cristal de forme allongée.

Madame Bernstein, Berlin.

322. — BOUQUET DE ROSES, TULIPES ET LILAS LILAS.

L. 34 c., H. 54 c.

Les lilas sont à la partie supérieure à gauche. A droite une tulipe et deux roses, l'une rose clair, l'autre jaune. Le tout dans un vase en verre carré étroit, allongé, en partie rempli d'eau, où les tiges vertes et quelques feuilles se voient. A gauche du vase, sur la table, une tulipe rouge-blanc, avec sa tige et une feuille verte posée de biais.

M. Max Liebermann, Berlin.

323. — BOUQUET DE PIVOINES.

L. 42 c., H. 55 c.

Des pivoines. Celles de la partie supérieure d'un rouge foncé, avec une au-dessous, d'un ton rose plus clair. Par dessous les fleurs sont des feuilles étalées. Vase en verre, de forme oblongue arrondie, en partie rempli d'eau. Fond sombre.

M. Max Liebermann, Berlin.

324. — VASE DE FLEURS, ROSES ET IRIS.

L. 50 c., H. 60 c.

Dans un vase de cristal allongé de forme carrée, sur la paroi duquel est gravé un dragon qui se déroule, sont des roses et des iris avec leurs feuilles. Au pied, à gauche, un narcisse. Fond gris. Vase posé sur un marbre gris bleuté.

M. Théodore Duret, Paris.

325. — VASE DE FLEURS. — Vente Pertuiset, juin 1888 N° 5.

L. 35 c., H. 55 c.

Bouquet de roses et de lilas.

M. Faure, Paris.

326. — LES LILAS. — Vente Pertuiset, juin 1888.

L. 21 c., H. 27 c.

Des branches de lilas sont placées dans un gros verre qu'elles dépassent et débordent des deux côtés. Le verre est à pieds plats et ronds.

327. — VASE DE FLEURS.

L. 35 c., H. 56 c.

Des roses dans un vase en cristal de forme allongée, rempli en partie d'eau. Des feuilles s'entremêlent aux fleurs.

Ce tableau achevé le 1er mars 1883 est le dernier que Manet ait peint. C'est vraisemblablement celui que possède M. Havemeyer à New-York, qui possède aussi dans sa collection — 328 — un autre tableau de fleurs de Manet, peint en 1870.

PASTELS

Portraits de Femmes

1. — Mme MANET SUR UN CANAPÉ.

Elle est étendue sur un canapé bleu, en costume de bain de mer gris, chapeau blanc.

M. Degas, Paris.

2. — Mme MANET EN BUSTE.

L. 49 c., 1/2. H. 61 c.

Elle est de profil tournée vers la droite, coiffée d'un chapeau de paille aux bords rabattus avec une bride pendant le long de la tête et de l'épaule. Tête et haut du buste.

3. — Mme ZOLA.

L. 44 c., H. 52 c.

Tête nue, presque de face tournée un peu vers la gauche. Corsage échancré bordé d'une mince collerette blanche. Robe violette. Frottis gris autour de la tête.

Madame Zola, Paris.

4. — Mme CLÉMENCEAU.

L. 35 c., H. 55 c.

Elle est presque de profil tournée vers la droite. Nu-tête. Le front découvert et les cheveux arrangés en une masse derrière la tête. Collerette blanche autour du cou. Les épaules à peine indiquées. Robe sur le devant de la poitrine crayonnée en une sorte de plissé.

Madame Clémenceau, Paris.

Mlle LEMAIRE.

Il existe deux portraits ou arrangements complètement différents d'après Mlle Lemaire, fille de Mme Madeleine Lemaire, peintre.

5. — L'un exposé à l'Exposition de 1884 N° 126.

L. 45 c., H. 53 c.

Représente la jeune fille tête et buste de profil, tournée vers la gauche vêtue d'une robe sombre avec chemisette en sortant et entourant le cou. Elle est coiffée d'un chapeau ou capote couleur marron, au rebord allongé et relevé par devant, avec une garniture en dessous. Fond gris.

Madame Madeleine Lemaire, Paris.

6. — L'autre, L, 33 c., H. 53 c.

Est une tête sans buste, de face, en cheveux le cou entouré d'un fichu blanc légèrement tombant, noué par devant. Quelques boucles de cheveux sur le front. Fond rose en haut, la toile non couverte en bas.

M. Paul Gallimard, Paris.

Mme M. LÉVY.

Il existe deux portraits de Mme M. Lévy d'arrangements différents.

7. — L'un très poussé, exposé à l'Exposition de 1884, N° 124.

Il représente l'original tourné vers la gauche, en robe légèrement échancrée et décolletée sur le devant, un collier avec médaillon au cou. Nu-tête. Les bras tombants ramenés devant le corps. Les mains gantées. La robe boutonnée sur le devant par un rang de boutons.

Madame M. Lévy, Paris.

8. — L'autre qui n'est qu'une esquisse, L. 54 c., H. 65, oval a fait partie de la vente Manet, sans avoir été catalogué.

Il représente l'original de face en costume de soirée, un diadème dans les cheveux, la robe échancrée par devant avec une guimpe en gaze, remontant vers le cou. Robe noire, corsage bleu. Fond de la toile non recouvert, sauf un frottis bleu partiel, vers la tête.

Mademoiselle Diéterle, Paris.

9. — Mlle C. CAMPBELL. — Exposition 1884 N° 131.

L. 44 c., H. 54 c.

De profil tournée vers la gauche, tête nue, cheveux noirs tombant par derrière sur la nuque et le cou. Décolletée avec guimpe en batiste cou-

vrant la gorge et les épaules. Boucle d'oreille. Tête et commencement de l'épaule seulement. Fond gris.

M. Auguste Pellerin, Paris.

10. — JEUNE FILLE A LA ROSE (Mlle Lemonnier).

L. 45 c., H. 54 c.

Tête nue avec le haut de la poitrine. A peu près de profil, tournée vers la droite. Cheveux noirs descendant en deux coques sur le front, qu'ils couvrent en partie. Légères mèches frisant en bas du chignon sur la nuque.

Manet avait appelé ce pastel *La Jeune fille à la Rose*, d'après la rose qu'il avait mise dans le bas, à droite. Signé d'une M. en bleu.

Mademoiselle Lemonnier, Paris.

11. — Mme GUILLEMET.

L. 33 c., H. 53 c.

Elle est à peu près de profil tournée vers la gauche, assise. Coiffée d'un chapeau noir, avec bride sous le menton et boucle de métal en haut, sur le devant du chapeau, passée dans le ruban. Des boucles de cheveux tombent sur le front.

C'est Mme Guillemet qui a posé pour la dame assise sur le banc, dans le tableau *Dans la Serre* du Salon de 1877.

M. Viau, Paris.

12. — LA PARISIENNE (Mme Guillemet). — Exposition 1884 N° 144, Vente Manet N° 105.

L. 36 c., H. 56 c.

Est en réalité un second portrait de Mme Guillemet.

Buste tourné vers la droite. La tête nue retournée est vue de face. Les cheveux blonds séparés au milieu, couvrent de chaque côté une partie du front. Boucle d'oreille. Col de chemise blanc droit. Col de la robe verte de coupe masculine ou forme tailleur. En bas de la robe, pèlerine de fourrure des deux côtés. Fond gris clair.

M. Groult, Paris.

13. — Mme LOUBENS.

L. 55 c. 1/2, H. 46 c. 1/2.

Elle est assise sur un divan rouge. Nu-tête. La tête tournée vers la droite, appuyée sur la main et le bras gauche. Le bras et la main droits ramenés sur les genoux. Large collerette blanche autour du cou, sur les épaules.

Exécuté en une courte séance.

M. Loubens, Paris.

14. — Mme LOUBENS SUR SON LIT. — Exposition 1884 N° 135, catalogué *Femme couchée.*

L. 56 c., H. 46 c. 1/2.

Elle est de face couchée en peignoir banc, le dos relevé contre un oreiller s'appuyant la tête sur la main et le bras droits. Une sorte de fichu sur la tête.

Mme Loubens était une amie de sa famille que Manet a peinte malade, sur son lit.

Madame Th. A. Scott, Philadelphie.

15. — Mlle EVA GONZALÈS.

L. 34 c., H. 42 c.

Tête sans buste. Vue presque de face, un peu tournée vers la droite. Les cheveux arrangés avec deux boucles, placées de chaque côté sur le front.

Une longue boucle enroulée descendant le long de la nuque sur l'épaule droite.

MM. Bernheim jeune, Paris.

16. — Mme DU PATY. — Exposition 1884 N° 129.

L. 34 c., H. 54 c.

Buste de face. La tête nue un peu tournée vers la droite. Robe décolletée. Guirlande légère de fleurs, violettes et jaunes clair, en garniture autour du corsage. Frottis gris au dessus et autour de la tête.

M. Auguste Pellerin, Paris.

17. — Mme M... (Esquisse).

L. 46 c., H. 56 c.

Elle est de profil tournée vers la droite, les cheveux lui tombant en partie sur le front. Coiffée d'un chapeau rattaché sous le menton par une bride rouge.

M. Auguste Pellerin, Paris.

18. — Mme M... AU CHAPEAU NOIR.

L. 44 c., H. 54 c.

Presque de profil tournée vers la gauche. Coiffée d'un chapeau noir à large bord, penché vers le côté droit du corps, surmonté d'un bouquet de roses. Cheveux noirs couvrant en partie le front et descendant, en une mèche, entre l'oreille et la joue. Mante ou pelisse noire avec rubans sur le devant et montant haut sur le cou. Léger col de tulle en sortant. Fond gris.

(Pastel reproduit en couleur dans une planche hors texte).

M. Auguste Pellerin, Paris.

19. — LA COMTESSE D'ALBAZZI.

L. 46 c., H. 56 c.

Tête avec l'indication du haut des épaules. Elle est de face les cheveux lui couvrant en partie le front, coiffée d'un chapeau rond, relevé en arrière. Une large collerette de tulle autour du cou. Un éventail ouvert devant la la poitrine.

M. Ernest Bechet, Londres.

20. — DANS LA LOGE (Eva Gonzalès et Léon Leenhoff).

L. 71 c., H. 57 c.

Une jeune femme en robe de soirée décolletée, avec fleurs dans les cheveux est assise les bras appuyés sur le rebord rouge d'une loge, au théâtre. A sa droite un jeune homme en habit se tient debout.

M. Auguste Pellerin, Paris.



Mlle VALTESSE.

21. — Mlle VALTESSE DE LA BIGNE. — Exposition 1884 N° 138.

L. 36 c., H. 56 c.

Elle est presque de profil tournée vers la droite. Nu-tête. Les cheveux blonds descendent sur le front qu'ils couvrent. Peigne au sommet de la tête. Collerette de tulle, blanche. Boucle d'oreille. Le haut de l'épaule et le haut de la poitrine seuls crayonnés. Robe bleue avec tâches d'or. Fond gris. Le bas de la toile non couvert.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

22. — Mlle MASSIN.

L. 46 c., H. 56 c.

Nu-tête. La figure de trois-quarts tournée vers la gauche. Cheveux tombant sur le front. Mince col blanc. Buste avec les deux bras écartés de chaque côté. Ceinture avec boucle.

23. — Mlle MARIE COLOMBIER. — Exposition 1884 N° 139.

L. 34 c., H. 53 c.

Buste tourné vers la droite cheveux blonds, tombant en mèches sur le front. Tête nue retournée, vue des trois-quarts de face. Corsage échancré avec guimpe sur le devant de tulle et de dentelle. Coin de la robe sur l'épaule droite couleur marron. Fond gris.

M. Auguste Pellerin, Paris.

24. — Mlle IRMA BLUMER. — Vente Manet N° 104, cataloguée *La Viennoise.*

L. 36 c. 1/2, H. 57.

Elle est vue de profil tournée vers la gauche, robe sombre coiffée d'un chapeau rond à large bord, avec une garniture de fleurs au sommet. Une voilette à pois lui enveloppe la partie supérieure du visage.

Manet a fait divers tableaux, portraits ou études d'après Méry Laurent qui fut un temps actrice, une très belle personne, intelligente et instruite. Elle recherchait la société des écrivains et des artistes. C'était une sorte de Ninon de Lenclos au petit pied. Elle était particulièrement liée avec le poète Stéphane Mallarmé et elle a beaucoup fréquenté, ainsi que lui, l'atelier de Manet.

Manet a donc peint d'après elle son tableau à l'huile, *Méry ou l'Automne* et exécuté un assez grand nombre de pastels.

25. — MÉRY LAURENT AU CHAPEAU MARRON. — Exposition 1884 N° 136.

L. 44 c., H. 54 c.



MÉRY LAURENT.

Elle se présente presque de profil tournée vers la gauche, vêtue d'une sorte de mante noire avec des rubans bouffant sur la poitrine et remontant haut sur le cou. Coiffée d'un chapeau de paille à large bord penché en avant, avec une plume et une garniture couleur marron. Fond gris.

M. le Dr Robin, Paris.

26. — MÉRY LAURENT AU PALETOT, A COL DE FOURRURE.

L. 34 c., H. 54 c.

Le buste et la tête dirigés vers la gauche, vus des trois-quarts de face. Elle est emmitouflée dans un paletot à col de fourrure, qui serre le cou et remonte jusqu'au menton et à l'oreille. Coiffée d'un chapeau à bord étroit, une sorte de toque, qui couvre en partie le front et descend jusque sur l'oreille.

27. — MÉRY LAURENT A LA TOQUE.

L. 34 c., H. 54 c.

Tête et buste presque de face, tournés légèrement vers la gauche. Une petite toque à bord de velours noir avec plume et voilette relevée à pois noirs. Un bout de gant jaune à la main gauche, coupé par le cadre.

M. Jacques Blanche, Paris.

28. — MÉRY LAURENT (Tête, sans buste).

L. 31 c., H. 37 c.

De profil, tournée vers la gauche. Cheveux très blonds venant couvrir

le front et tombant sur la nuque en une large boucle enroulée. Nœud de ruban rouge et blanc au sommet de la tête. Lèvres carmin.

M. Victor Margueritte, *Paris.*

29. — LA FEMME AU CARLIN (Méry Laurent). — Exposition 1884 N° 147, Vente Manet N° 108.

L. 46 c. 1/2, H. 56 c.

Elle est nu-tête, cheveux très blonds tournée vers la droite, vêtue d'une sorte de pardessus noir, dont le col lui entoure le cou. Bouquet de fleurs au devant du cou, tenant un caniche ou carlin dans ses mains, devant elle.

M. Auguste Pellerin, *Paris.*

30. — LA FEMME VOILÉE (Méry Laurent). — Exposition 1884 N° 150, Vente Manet N° 103

L. 35 c. 1/2, H. 56 c.

Elle est vue de face, coiffée d'une toque ou sorte de petit chapeau rond d'où descend un voile, qui lui enveloppe le visage et dérobe en partie les traits. Elle est vêtue d'une sorte de capeline et, de ses mains gantées, tient une ombrelle fermée devant elle.

M. Jules Strauss, *Paris.*

31. — JEUNE FEMME ACCOUDÉE (Méry Laurent). — Exposition 1884, Vente Manet N° 104.

L. 35 c., H. 55 c. 1/2.

La figure vue de profil tournée vers la gauche est coiffée d'un chapeau rond à large bord, relevé en arrière. Les bras nus jusqu'aux coudes sont ramenés vers le menton, qui s'appuie sur les deux mains jointes. Au bras droit un bracelet, deux au bras gauche.

32. — Enfin Manet a fait un petit portrait au pastel, une esquisse,

d'Elisa, la suivante et femme de chambre de Méry Laurent L. 20 c., H. 25 c.. signé par Mme Manet dans le bas et daté 1882.

Tête de profil tournée vers la gauche, coiffée d'une toque avec plumes, penchée en avant et couvrant le front. Col blanc marin rabattu, avec nœud de ruban bleu.

Mademoiselle Elisa, *Paris*

Il existe, trois portraits ou études au pastel d'après Mlle Hecht, une fillette de cinq ou six ans, qui était la fille d'Albert Hecht, un des premiers amateurs qui eût su apprécier Manet. Ces trois pastels sont parmi les tout derniers que l'artiste ait exécutés.

33. — Mlle HECHT. — Vente Manet N° 102, catalogué *Petite fille*

L. 35 c., H. 56 c.

De face, nu-tête. Cheveux blonds roux ébouriffés, tout autour de la tête et du cou. Nœud blanc sur la tête. Collerette blanche et cravate bleue. Frottis rose sur la toile autour de la tête.

Madame Albert Hecht, *Paris.*

34. — Mlle HECHT.

L. 39 c., H. 49 c.

Tête nue tournée vers la gauche. Cheveux blonds-roux tombant en gros sur la nuque. Nœud de ruban bleu foncé au sommet de la tête. Collerette blanche. Nœud de rnban au cou. Fond de la toile bleu.

Madame Albert Hecht, *Paris.*

35, — Mlle HECHT.

L. 44 c., H. 54 c.

De profil tournée vers la gauche. Chapeau de paille marron avec ruban d'à peu près la même couleur. Cheveux amassés sur la nuque et sur l'épaule Petite robe décolletée avec volant blanc. Fond de ciel bleu sans signature.

Madame Pontremoli, *Paris.*

Anonymes et titres divers

36. — L'INCONNUE.

L. 44 c. 1/2, H. 53 c. 1/2.

Elle est de face tête nue, décolletée, laissant voir le haut du sein gauche et par dessous le haut de la chemise. Les épaules couvertes d'un manteau à collet de fourrure. Fond de plantes vertes.

(Pastel reproduit en couleur dans une planche hors texte).

M. Auguste Pellerin, Paris.

37. — JEUNE FEMME.

L. 46 c., H. 56 c.

Elle est de face la tête légèremeut inclinée à gauche. Nu-tête, les cheveux arrangés en une masse élevée sur la tête encadrant les deux côtés du front. Décolletée avec indication de la chemise. Fond gris.

M. le comte de Camondo, Paris.

38. — TÊTE DE FEMME. — Exposition 1884 N° 128, Exposition universelle de 1900 N° 1141, cataloguée *Une Parisienne.*

L. 46 c. 1/2, H. 55 c. 1/2.

Vue de face légèrement tournée vers la gauche, coiffée d'une sorte de bonnet avec nœud de ruban bleuâtre sur le devant. Cheveux noirs descendant en partie sur le front. Le cou entouré d'une fourrure. Haut de corsage noir. Signé d'un M à droite.

M. Donop de Monchy, Paris.

39. — SUR LE BANC. — Vente Manet N° 111.

L. 50 c. 1/2, H. 61 c.

Jeune fille tête et buste. Elle est de profil tournée vers la gauche assise sur un banc en plein air. Un chapeau de paille, avec rose blanche au sommet. Chemisette blanche autour du cou. Nœud de cravate noir, gants jaunes. Fond de plantes vertes.

M. Durand-Ruel, Paris.

40. — TÊTE DE JEUNE FILLE. — Vente Manet N° 113.

L. 35 c. 1/2, H. 56 c.

Elle est coiffée d'un chapeau couleur marron avec bride passant sous le menton. La tête tournée vers la gauche. Le vêtement est du même ton que le chapeau. Les cheveux coupés lui descendent sur le front. Fond de ciel bleu

M. Haviland, Paris.

41. — JEUNE FILLE EN DESHABILLÉ. — Exposition 1884 N° 125.

L. 35 c. 1/2, H. 56 c.

Elle est de face, nu-tête, avec les cheveux roux, qui descendent des deux côtés sur le front. Un léger peignoir bleu entr'ouvert laisse voir le haut du sein.

Madame Th. A. Scott, Philadelphie.

42. — FILLE DE BAR AUX FOLIES-BERGÈRE.

L. 34 c., H. 54 c.

Elle est vue de profil, la tête tournée vers la gauche, coiffée d'une sorte de chapeau de feutre tyrolien. Les cheveux blonds couvrant le front par dessous le chapeau et tombant derrière la nuque, contenus dans un filet. Col droit blanc. Rose au corsage. Vêtement noir. Fond de ciel bleu.

C'est le modèle que Manet a fait poser pour la fille de comptoir dans son tableau du *Bar aux Folies-Bergère.*

M. le Dr Robin, Paris.

43. — FEMME AU BORD DE LA MER. — Vente Manet N° 99.

L. 50 c., H. 72 c.

Elle est assise tournée vers la gauche coiffée d'un chapeau à large bord qui lui couvre le front et est retenu, sous le menton, par une bride. Au fond la mer s'élève vers le haut du cadre. A droite à l'horizon un bateau à vapeur indiqué.

M. Claude Monet, Giverny.



FILLE DE BAR.

44. — LA FEMME A LA FOURRURE. — Vente Manet N° 109,

L. 46 c. 1/2, H. 56 c.

Elle est presque de profil tournée vers la gauche. Cheveux bruns relevés en chignon et très lisses sur le front. Le cou entouré d'un épais col de fourrure noir. Fond gris.

M. Claude Monet, Giverny.

45. — TÊTE D'ENFANT (Fillette). — Vente Manet N° 122.

L. 46 c., H. 56 c.

Elle est de face coiffée d'un chapeau de paille à large bord, rejeté en arrière. Un nœud de ruban rouge avec fleurettes au haut chapeau. Nœud de

ruban bleu au cou. Frottis de pastel bleu autour du chapeau. Bas de la toile découvert.

M. Théodore Duret, Paris.

46. — TÊTE ET BUSTE DE FEMME.

L. 34 c., H. 53 c.

Debout de profil tournée vers la gauche, revêtue d'une sorte de camail ou paletot noir. Fichu bleu autour du cou, noué sur le devant. Chapeau avec plume grise et bouquet de fleurs sur le derrière. Les mains ramenées sur le devant du corps.

M. Auguste Pellerin, Paris.

47. — LE REPOS. — Vente Manet N° 97.

L. 50 c. 1/2, H. 32 c. 1/2.

Une jeune femme coiffée d'un chapeau, vêtue d'une robe bleue est assise tournée vers la droite, dans un fauteuil balançoire, les bras étendus en avant et posés sur ceux du fauteuil.

M. Haviland, Paris.

48. — TÊTE DE FEMME. — Vente Manet N° 213.

L. 38 c. 1/2, H. 46 1/2 c.

Elle est vue de face, nu-tête, cheveux châtains dont quelques mèches descendent sur le front. Col blanc masculin, à pointes rabattues et nœud de ruban au cou de couleur marron. Le haut des épaules seulement. Fond gris perle.

M. Léon Hennique, Paris.

49. — TÊTE DE FEMME.

L. 45 c., H. 54 c.

Tournée vers la droite, vue de trois-quarts. Coiffée d'un chapeau noir. Collerette blanche en tulle. Vêtement sur le haut de l'épaule droite, gris-noir. Frottis gris autour de la tête. Bas de la toile non couvert.

M. Renoir, *Paris*.

50. — ESPAGNOLE. — Vente Manet N° 107. Vente Blot, cataloguée *Femme à la mantille*.

L. 46 c., H. 56 c.

Elle est presque de profil tournée vers la gauche. Tête et cheveux noirs en partie entourés d'une sorte de capeline ou mantille en gaze blanche, qui recouvre le cou et les épaules. Vêtement bleu. Fond gris foncé.

M. Blot, *Paris*.

51. — TÊTE DE FEMME (Esquisse). — Vente Manet N° 123.

L. 50 c., H. 61 c. 1/2

Vue de face, cheveux blonds-roux arrangés en un gros nœud au sommet de la tête et retenus par un ruban noir. Frottis bleu à gauche de la tête. Le reste de la toile non couvert.

M. H. O. Havemeyer, *New-York*.

52. — TÊTE DE FEMME. — Vente Manet N° 110.

L. 50 c., H. 61 c.

Elle est de face, la tête très légèrement inclinée vers la gauche. Coiffée d'un léger chapeau noir-marron, plat et recourbé, surmonté d'une gaze blanche. Les cheveux tombent des deux côtés sur la nuque. Corsage légèrement échancré avec indication de collerette. En haut fond gris.

M. Durand-Ruel, *Paris*.

53. — PROFIL DE FEMME (Esquisse). — Vente Manet N° 100.

L. 51 c., H. 61.

De profil tournée vers la gauche cheveux noirs. Chapeau avec feuilles vertes au sommet, rattaché sous le menton, par une bride.

M. Durand-Ruel, Paris.

54. — TÊTE DE FEMME (Esquisse). — Vente Manet N° 117.

L. 50 c. 1/2, H. 61 c. 1/2.

Elle est de face, nu-tête. Les cheveux blonds lui couvrant en partie les deux côtés du front, décolletée avec habillement blanc, yeux bleus. Fond gris.

M. Groult, Paris.

55. — FEMME LISANT. — Vente Manet N° 115.

L. 46 c., H. 55 c.

Elle est de profil tournée vers la gauche, coiffée d'un chapeau noir, tenant de la main gauche gantée un journal qu'elle lit. Vêtue d'un paletot couleur olive. Fond clair, lambris d'appartement.

M. Auguste Pellerin, Paris.

56. — TÊTE DE JEUNE FILLE.

L. 44 c., H., 53 c.

Tête nue de profil tournée vers la gauche, avec une légère collerette et dessus de guimpe de batiste. Une mèche claire de cheveux tombe sur le front. Signé à gauche Manet, en rouge. Le fond de la toile intact sans application de pastel.

M. Victor Margueritte, Paris.

57. — TÊTE DE FEMME. — Vente Manet N° 118.

L. 46 c. 1/2 c. H. 56 c.

Vue de profil tournée vers la gauche, nu-tête. Cheveux en coques sur le

front et tombant en une grosse masse sur la nuque. Décolletée avec un nœud de rubans noirs sur le devant de la poitrine.

Ce portrait est resté à l'état de frottis légèrement indiqué.

M. de Kœnigswarter, Paris.

58. — TÊTE DE FEMME. — Vente Manet N° 119.

L. 46 c. 1/2, H. 55 c. 1/2.

Elle est de profil tournée vers la gauche, coiffée d'un chapeau, dont les bords rabattus lui couvrent complètement le front et le haut de la joue. Col droit blanc. L'avant-bras et la main gauche relevés vers le haut de la poitrine semblent tenir une étoffe à peine indiquée.

59. — FEMME A L'OMBRELLE.

A fait partie de la vente Manet, sans être cataloguée.

L. 50 c. 1/2, H. 60 c. 1/2.

Elle est debout, en pied, tournée vers la gauche, coiffée d'un chapeau à larges bords, rabattu et attaché sous le menton par une bride, formant un nœud. Elle tient, de la main gauche gantée, une ombrelle ouverte et appuyée sur l'épaule. Bras droit et bas de la robe à peine esquissés.

60. — TÊTE DE JEUNE FILLE. — Exposition des Beaux-Arts 1884 N° 114.

L. 35 c. 1/2, H. 56 c. 1/2.

Elle est de face tournée légèrement vers la gauche, avec un chapeau d'été à grands bords rabattus des deux côtés de la tête. Les cheveux venant en deux manières de bandeaux sur le front. Un léger cordon ou collier autour du cou. Le haut des épaules est seul indiqué. Le fond de la toile n'est couvert que de quelques frottis autour du chapeau et de la figure.

61. — TÊTE DE FEMME. — Exposition des Beaux-Arts 1884.

L. 46 c., H. 56 c.

Elle est de face, nu-tête. La bouche entr'ouverte laisse voir les dents. Boucles d'oreille. La robe légèrement échancrée au cou. Fourrure sur les épaules remontant derrière la nuque. Les épaules seules indiquées.

Manet a fait au pastel un certain nombre d'études ou d'arrangements de ce que l'on pourrait appeler demi-nu, pris à l'observation de la vie et débarrassés de toute réminiscence de la tradition.

62. — FEMME NUE (Étude). — Vente Manet N° 98.

L. 46 c., H. 56 c.

Elle est vue de dos, la tête de profil coiffée d'un bonnet blanc garni d'un ruban bleu. Fond crème.

Madame Berend, Ruffey.

63. — PETITE FILLE SE COIFFANT. — Vente Manet N° 106.

L. 46 c., H. 56 c.

Elle est de profil tournée vers la gauche en chemise. Les deux bras nus relevés et les mains derrière la tête tenant la chevelure. Le fond d'un gris-bleu, semé de quelques fleurettes.

M. Haviland, Paris.



PETITE FILLE SE COIFFANT.



FEMME A LA JARRETIÈRE.

64. — LA FEMME A LA JARRETIÈRE. — Exposition 1884.

L. 44 c., H. 53 c.

Vue de face la tête nue penchée en avant. Décolletée, les bras nus, en jupon et corset. La jupe relevée laisse voir le bas d'une jambe appuyée sur un fauteuil pouf, avec bas bleu, où la femme attache sa jarretière. Fond de papier peint ou de tenture très clair.

M. Auguste Pellerin, Paris.

65. — FEMME AU TUB.

L. 54 c., H. 45 c.

A droite de la toile, une femme aux cheveux blonds dénoués, en train de faire sa toilette, nue avec bas noirs, recourbée vers un large tub dont elle tient le rebord de la main droite. Dans le tub une éponge. Fond de tenture très clair.

M. Auguste Pellerin, Paris.

66. — FEMME DANS UN TUB.

L. 45 c., H. 54 c.

Une femme blonde, nue tournée vers la gauche, est dans un tub. Elle tient de la main gauche une éponge, dont elle fait couler l'eau, le long du

bas de sa jambe. Au fond les ustensiles de toilette avec draperie à fleurs, très claire.

(Pastel reproduit en couleurs dans une planche hors texte).

MM. Bernheim jeune, Paris.

Portraits et études d'hommes

67. — LE POÈTE GEORGE MOORE. — Exposition 1884 N° 153, Vente Manet N° 96.

L. 32 c., H. 45 c.

Tête nue, de face, cheveux et barbe blonds-roux. Col de chemise blanc. Nœud de cravate gris-lilas. Redingote noire. Fond gris.

M. H. O. Havemeyer, New-York.

68. — LE MUSICIEN CABANER. — Exposition 1884 N° 134.

L. 34 c., H. 53 c.

Il est vu presque de face nu-tête, barbe noire. Col de chemise blanc rabattu, avec cravate noire en un nœud. Fond gris foncé en haut, non recouvert en bas. Figure hâve et amaigrie.

Ce portrait a été fait très peu de temps avant la mort de l'original, qui était phthisique.

M. Michon, Paris.

69. — CONSTANTIN GUYS. — Exposition 1884 N° 150, catalogué *Vieillard.*

L. 33 c. 1/2, H. 54 c.

Tête et buste. La tête vue de trois-quarts légèrement inclinée et tournée vers la gauche. Front chauve; cheveux blancs sur le haut et les côtés du crâne. Grande barbe blanche. Vêtement noir.

M. Rosenberg, Paris.

70. — LE PEINTRE LA ROCHENOIRE.

L. 34 c., H. 55 c.

Tête et buste. Vu presque de profil tourné vers la gauche. Front découvert. Moustaches. Col de chemise droit avec nœud de cravate. Redingote noire. Fond de papier peint clair, avec feuillages lie de vin.

M. Maurice Joyant, Paris.

71. — LE D[r] MATERNE. — Exposition 1884 N° 152, Vente Manet N° 95.

L. 35 c. 1/2, H. 56 c.

Tête avec le commencement de l'épaule gauche. Tête nue, les cheveux séparés par une raie vers le milieu du front. Grande barbe noire.

M. Moreau-Nélaton, Paris.

72. — M. RENÉ MAIZEROY.

L. 34 c., H. 55 c.

Il est debout, vu de face, vêtu d'un complet gris-bleuté. Pardessus marron, passé sur le bras gauche, dont la main est dans la poche du pantalon. Coiffé d'un petit chapeau rond noir. Le bras droit appuyé sur une canne.

MM. Bernheim jeune, Paris.

73. — M. GAUTHIER-LATHUILLE.

L. 46 c., H. 56 c.

Il est de face, debout, nu-tête, en jaquette, les deux bras ramenés et

croisés derrière le corps. Col droit blanc et cravate avec tête d'épingle. Une serviette sous le bras gauche.

C'est le jeune homme qui a posé pour l'amoureux dans le tableau *Chez le père Lathuille* du Salon de 1880.

M. Gauthier-Lathuille, Paris.

74. — L'HOMME AU CHAPEAU ROND (M. Moreau). — Vente Manet N° 121.

L. 46 c., H. 56 c.

Il est coiffé d'un chapeau de feutre gris-marron. La tête vue presque de profil, tournée vers la droite. Moustache. Nœud de cravate au cou. Vêtement noir. Fond de papier peint très clair.

M. Durand-Ruel, Paris.

75. — L'HOMME BLOND.

L. 34 c., H. 54 c.

Tête de profil tournée vers la gauche. Cheveux, barbe et moustache blonds. Col de chemise blanc. Nœud de cravate et haut du vêtement noirs. Fond de la toile en haut gris foncé. Bas de la toile non recouvert.

M. Groult, Paris.

76. — HAMLET (Esquisse). Vente Manet N° 94.

L. 56 c., H. 46 c.

Hamlet est placé à droite de la toile, l'épée à la main, se mettant comme en défense, contre le spectre indiqué par un espace laissé en blanc, à la gauche. En haut fond de ciel.

Madame Mallarmé, Paris.

77. — PORTRAIT (Ébauche),

L. 35 c. 1/2, H. 56 c.

L'original est debout vu de face, coiffé d'un chapeau à haute forme, vêtu d'un long pardessus à col de fourrure ayant, à sa gauche et devant lui, un gros chien.

M. Auguste Pellerin, Paris.

78. — TÊTE D'HOMME. — Vente Manet N° 116.

L. 46 c. 1/2, H. 56 c.

Tête sans buste. La figure presque de face tournée légèrement vers la droite et inclinée vers l'épaule gauche. Tête nue avec raie séparant les cheveux au côté droit. Barbe avec moustaches. Col de chemise blanc.



LE Dr MATERNE.

Table des Gravures hors texte

Table des Matières

Catalogue des Peintures et des Pastels

PEINTURES

PASTELS

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le quinze mars mil neuf cent deux

PAR

CHARLES RENAUDIE

56, RUE DE SEINE

PARIS

EN SOUSCRIPTION

POUR PARAITRE FIN JANVIER

Édouard Manet

et son œuvre

par

THÉODORE DURET

Avec un catalogue des peintures et pastels

PARIS

H. FLOURY, ÉDITEUR

1, Boulevard des Capucines

1902

L'histoire d'Édouard Manet et de son œuvre écrite par Théodore Duret, qui fut son exécuteur testamentaire et son ami, peut-être considérée comme un ouvrage complet et définitif.

Elle contiendra, avec un catalogue raisonné des œuvres, une exposition des côtés originaux de l'art de Manet, qui fera comprendre comment sa valeur et son influence, aujourd'hui universellement admises, ont pu être si longtemps niées, combattues et méconnues.

On y trouvera en même temps le récit de la lutte acharnée que Manet a dû soutenir pour se produire, d'abord contre sa famille et son maître Couture, puis, le reste de sa vie, contre les jurys des Salons, contre la presse et le public.

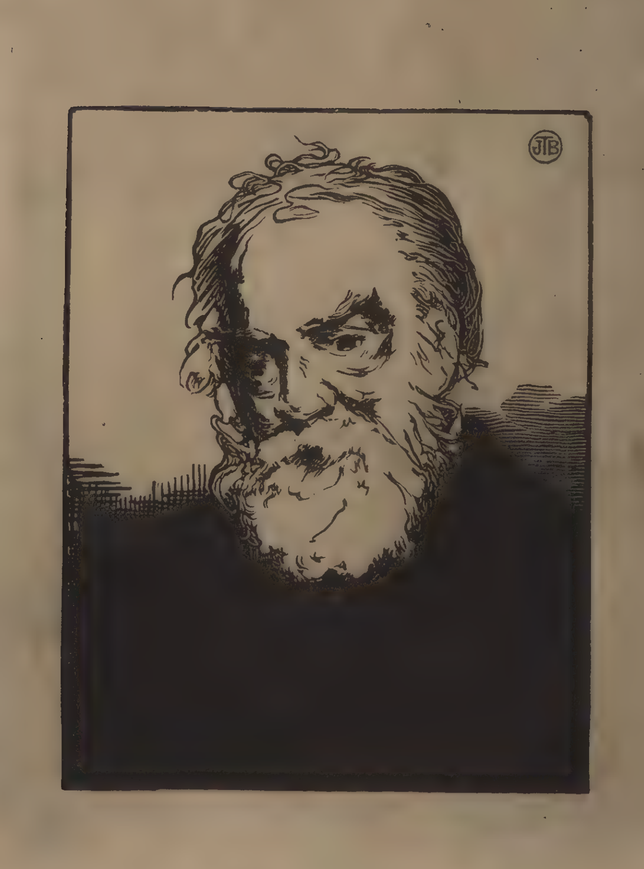
Enfin on y verra quels efforts après sa mort ses amis et partisans ont dû faire pour imposer triomphalement ses œuvres et les placer dans les Musées malgré la résistance aveugle des personnages officiels ou politiques et en dernier lieu jusqu'à celle de l'empereur d'Allemagne Guillaume II.

Une illustration importante et variée, exécutée avec le plus grand soin, complètera l'ouvrage, qui aura ainsi sa place marquée chez les amateurs et érudits aussi bien que dans les bibliothèques publiques.



AU CABARET

Spécimen d'une des planches de l'ouvrage.


JTB



